Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Zehnter Jahrgang / Erster Band

Verlag der Schaubühne / Charlottenburg 1914

Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten

*) A = Kammerspiele, B = Schauspielhaus, D = Deutsches Theater, G = Deutsches Künstlertheater, K = Kleines Theater, L = Lessingtheater, M = Theater in der Königgrätzerstraße, T = Trianontheater, V = Neues Volkstheater, Z = Zirkus Busch. Die Klammern ( ) bedeuten, daß die Vorstellung nur in den Räumen, nicht von dem Ensemble des Theaters gegeben worden ist.

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten

Die Schaubühne

X. Jahrgang 8. Januar 1914 Nummer 2

Der deutsche Buchhändler

Frage und Antwort

Der deutsche Buchhandel scheint zu erwachen. Die Sortimenter klagen über den geringen Verdienst lauter als je, erkennen aber auch, daß eine rührigere Propaganda nötig wäre. Schon setzt man sich in den Fachorganen für „mehr und bessere Schaufenster-Reklame" ein, und eine Artikelserie wird angekündigt über „die Grundlagen des Erfolgs im Sortiment". Hier soll ein Bücher-Käufer den Standpunkt des Publikums und der Vorsitzende der Kreisvereine Deutscher Buchhändler den Standpunkt des Verkäufers vertreten.

Frage / von Kurt Tucholsky

Als vor einiger Zeit Ferdinand Avenarius versuchte, durch Einführung eines Dürerbund-Stempels Bücher erster und zweiter Klasse zu schaffen, wehrten sich die deutschen Buchhändler empört dagegen. Sie wollten nicht bevormundet sein. Sie wollten allein dem Käufer empfehlen und raten. Ueberhaupt seien sie es, denen die Kulturförderung obliege.

Sie liegt ihnen ob. Erfüllen sie ihre Obliegenheit? Nein.

Es klafft der Zwiespalt, Geld verdienen zu müssen und Kultur fördern zu wollen. Das Geldverdienen erschweren sie sich — das ist ihre Sache; die Kultur auf dem Büchermarkt wird durchaus nicht gefördert — das ist unsre Sache.

Was liegt denn hier vor? Doch wohl ein Geschäft, eine kapitalistische Institution, ein Gewerbe. Das Buch ist Ware. Gegen diesen Satz sträuben sie sich alle noch immer. Das Buch ist Ware, und wer sie verkauft, muß warenkundig sein, so wie der Rayonchef der Strumpf-Abteilung des ganz unpersönlichen Warenhauses viel von Strümpfen wissen muß. Das Buch ist Ware: ein Geisteswerk ist weder broschiert noch gebunden für sieben Mark zu haben. Aber eine gewisse mittelalterliche apothekerhafte Schwerfälligkeit hat bis jetzt zu verhindern vermocht, daß alle die Einrichtungen eines modernen Kaufmannsbetriebes die

Arbeit der Buchhändler erleichtern; ihre Abrechnungen sind kompliziert, unerhört verwickelt, und nicht einmal die Prozentberechnung ist überall durchgeführt. Der Verleger liefert dem Sortiment sechs Exemplare gegen Bezahlung und ein siebentes umsonst; das nennt man: 6/7, und da daneben die Prozentrechnung herläuft, so kann man sich einen Begriff machen, wie schwierig Gewinne auszukalkulieren sind. Die Buchhändlerkonten sind eine Kabbala, die jährliche Abrechnung eine sakrale Feierlichkeit, die nur erfahrene und würdige Greise nach den Regeln des Ritus zu verrichten vermögen. Ganz große Betriebe haben sich von diesen alten Gebräuchen losgemacht und arbeiten nach vernünftigen, rein kaufmännischen Prinzipien, unterscheiden sich in der Buchführung durch nichts von ihrem Nachbargeschäft, das mit Gasstrümpfen oder Papierkörben handelt. Und so soll es sein. Das Buch ist eine Ware.

Das sind Interna, aber Ihr bekommt sie genugsam zu fühlen. So wie hinter den Kulissen die rege Betriebsamkeit fehlt, die das neue Gute erfaßt, wo sie es erwischen kann, so arbeitet vorn im Laden die Schläfrigkeit ungeschickter Sortimenter. Bevor ich fortfahre, möchte ich mich salvieren: es geht nicht gegen die einzelnen Buchhändler, die ehrenhaft und in bestem Glauben handeln — es geht gegen einen gewissermaßen sektiererischen Zug, der nicht in ihrem, nicht in unserm Interesse liegen kann. Sie wehren sich mit Händen und Füßen: sie sind doch stehen geblieben. Hört! Ich brauche einen Zylinderhut. Ich gehe also in das Hutgeschäft, äußere dem Verkäufer meinen Wunsch, und er legt mir Zylinderhüte vor. Nun wird er mir genau sagen können, wie sich dieser trägt und jener, welche Nachteile dieser hat und welche Vorteile der andre. Wenn er ein guter Verkäufer ist, wird er mir sogar einen kleinen Rat geben können, ob mich der hohe besser kleidet oder der niedrige. Den Preis wird er auch wissen, denn der steht ja im Hut vermerkt. Ich möchte mir eine Literaturgeschichte kaufen. Aber wehe mir Armem, der ich nun in die Buchhandlung gehe. Dort weiß man nur den Preis der zwei dicken Bücher, die man auf Lager hat und dreier andrer, die im Katalog verzeichnet stehen. Man weiß auch (aber das geht mich nichts an), wie alle fünf Werke rabattiert werden. Und man wird mir sogar freundlich den Namen des Verlegers und des Verlagsortes mitteilen. Aus. Kein Wort über den Wert, über die innere Art des Buches. „Dieses Werk wird sehr viel gekauft.“ Allenfalls dies noch oder ein paar allgemeine Redensarten.

Sollen also die Sortimenter alle Bücher lesen, die sie verkaufen? Alle gewiß nicht; aber sie sollen die Ware- und Fach-

kenntnis haben, in der ihnen jetzt jeder einigermaßen gebildete Literat über ist. Und wenn sie nicht jeder Verkäufer haben kann, weil dazu die Gehälter zu niedrig sind, so soll sie wenigstens einer im Laden haben, und es ist nicht einzusehen, warum man nicht die Fächer unter die Verkäufer teilt und so, wie man heute schon einen Antiquar im Laden hat, auch einen Spezialisten für Belletristik, einen für Jura und einen für Kunst beschäftigt. Sie können das nicht bezahlen? Sie können es allerdings nicht, wenn das Sortimentergeschäft so wenig Gewinn abwirft wie jetzt. Und warum tut es das?

Eben wieder aus diesen Gründen: wir werden nicht angelockt, durch nichts gereizt. Unser zweifellos vorhandenes Bedürfnis nach Büchern wird nicht ausgenutzt. Man hat uns in den letzten Jahren sinn- und wahllos mit Büchern vollgestopft und wird uns vielleicht die Freude an schönen Büchern einmal stark vermindern. Aber man hat sich nie die Mühe gegeben, der jedes Spezialgeschäft andrer Gewerbe sich sorgfältig unterzieht: uns individuell und auf Grund einer großen Fachkenntnis mit dem bekannt zu machen, was der so reiche deutsche Büchermarkt jedem von uns zu bieten hat. Die deutschen Buchhändler sträuben sich — vielleicht mit Recht — gegen eine öffentliche Ausgabe ihres Buchhändler-Börsenblattes (bei der man ja die Nettopreise fortlassen könnte). Es ist kein gutes Zeichen, daß wir alle neugierig nach diesem offiziellen Anzeiger greifen, wo wir ihn zu fassen bekommen: er zeigt uns stets zehn bis zwanzig interessante Neuheiten an, von denen uns niemand unterrichtet hat. Die Auslagen unsrer Sortimenter werden viel zu wenig ausgewechselt und enthalten ohne jede höhere Auswahl gut rabattierte Prachtwerke, das Sensationsbuch und Langweiliges durch einander. In den Spezial-Buchhandlungen ist es schon besser: die Juristen und Mediziner wollen sehr gut bedient sein und verlangen von ihrem Buchhändler eine genaue Beherrschung seines engern Kreises, die wohl im allgemeinen vorzufinden ist. Die andern legen aus, was ihnen in die Hand kommt. Von einer systematischen Propagierung irgendwelcher Bücher — guter oder schlechter — ist nichts zu merken. Man hat sich erst in letzter Zeit dazu aufgeschwungen, den Kaufzwang in Buchhandlungen durch Einrichtung kleiner Lesezimmer aufzuheben, aber auch hier ist der Besucher meist auf sich selbst angewiesen und irrt ratlos im Labyrinth der Bücher.

Die deutschen Buchhändler dürfen sich in keiner Weise beklagen, daß tausende und tausende von Büchern, von wertvollen Büchern, einfach untergehen, denn sie wissen fast alle

noch nicht einmal, an welches Publikum sie sich damit zu wenden haben, wie sie auf dieses Publikum einwirken müssen, was dieses Publikum eigentlich will. Aber die Autoren können jammern. Gewiß: es gehört ein Unmaß von Arbeit, es gehören sehr fein ausgebildete Registraturen und Kartotheken und es gehört, vor allem, eine ganz genaue literarische Fachkenntnis dazu, zwischen Buch und Käufer zu vermitteln. Aber schließlich verlangen wir auch von jedem Schlosser, daß er sein Gewerbe kennt. Dieser langweilige und wenig erträgliche Zustand ist soweit gediehen, daß man, zum Beispiel, in der Buchabteilung eines großen berliner Warenhauses besser und sachgemäßer bedient wird als in mancher Sortimentsbuchhandlung.

Das darf nicht so weitergehen. Wenn die Buchhändler wirklich sich berechtigt glauben, gegen jede Bevormundung eines Dritten Protest einzulegen, dann müssen sie selbst aus einem Winterschlaf erwachen, der sie schon lange gefangen hält, und dem hoffentlich bald ein neuer Bücherfrühling folgen wird.

Meine Schwester / von Peter Altenberg

So, jetzt ist also der Mann auch tot, der allein mich noch an dem Leben festhielt. Er brauchte mich, der Mann mit den vielen geliebten Silberhaaren, dieser Jüngling von fünfundachtzig Jahren.

Ich wußte es nie, daß ich mit einem Greis zusammen wohnte.

Nie spürte man ihn, nie.

Nur, wenn man lange weg war, Besuch oder Theater, sagte er: „Gott sei Dank, daß Du wieder da bist!“ Er rechtete nie mit dem Schicksal, sondern las emsig ‚Quatre-vingt-treize‘ von Victor Hugo. Nun ist er schlafen gegangen, hinterläßt mir die Gesammelten Werke von Victor Hugo in Prachtlederband und ein ewiges Gedenken an seine Güte. Es gibt so wenig ganz wirklich gute Menschen, und einer davon ist dahingegangen! Ich habe noch zwei Brüder und eine Schwester. Wenn ich Krankenpflegerin geworden wäre seinerzeit, als ich zum ersten Mal die Niedertracht der Menschen erlitt, könnte ich sagen, ich besäße noch alle, alle Menschen, die meiner bedürfen! So aber wird der kleine Kreis immer kleiner und kleiner. Mein Bruder rät mir, mir japanische Goldflossen-Schleierfische anzuschaffen in einer Krystallwanne, ferner einen Star und Smaragdeidechsen. Ich werde es versuchen. Es ist kein Mittel, den geliebten Greis mit den vielen Silberhaaren zu verschmerzen. Aber da man vorhanden ist, muß man irgend etwas versuchen so lange, bis man vereinigt ist!

Die Pariserin

Wenn man das Stück nach rund zehn Jahren wiedersieht und dann nachliest, was man damals geschrieben hat: so weiß man zwar, daß man jetzt seinen Eindruck mit bessern, jüngern, anschaulichern Worten wiedergeben wird — aber man erfährt auch, daß der Eindruck selbst sich nicht verändert hat. Das spricht gegen das Stück. Kunstwerke sind lebendige Wesen, entwickeln sich, wachsen, bringen das eine ihrer Organe zur Blüte, das andre zur Ueberreife, wechseln Farbe, Duft und Atemstärke und sind unsterblich, denn sie sind — ‚Anna Karenina' nicht minder als die ‚Odyssee'. ‚Die Pariserin' ist nicht. Alltag. Besondere Kennzeichen: keine. Trotzdem ist das kaum der Grund der Leblosigkeit. Der pariser Alltag könnte ja höchst unalltäglich gemalt sein. Aber Henry Becque malt überhaupt nicht. Seine naturwissenschaftlichen Neigungen sind tiefer als seine künstlerischen. Er destilliert sich aus der Menge der Individuen den Typus: ein Produkt, das chemisch rein ist, ohne Zweifel, ungefärbt, durchsichtig bis auf den Grund — und das nicht reizt, nicht riecht und nach nichts schmeckt. Die Pariserin; der Ehemann; der klebende Liebhaber; der flatternde Liebhaber. Vier Personen, drei Akte, zwei Geschlechter, eine strenge Methode der logischen Führung und keiner jener spielerischen Züge, die in einer bestimmten Vielzahl aus dem Exempel erst eine Komödie von der ewigen Eva und ihren dummen Adams machen würden. Vor Becque sitzt man, ohne zu lachen und ohne zu weinen. Solch ein Lafont, der solch eine Clotilde für alle Zeit im Blute hat, der nicht schreit, sondern wimmert, an seinem Verdacht dahinsiecht, mit seinen armen brennenden Augen auf die unschuldsvoll-verruchte Bezaubererin stiert, ihre Gnade, Ungnade und Gnade in Demut hinnimmt und nur manchmal eine Träne zerdrückt: solch ein gerupftes Huhn müßte in seiner Blöße und Verlassenheit ergreifen. Sicherlich hat Becque sich das gewünscht. Aber auch wer sich nicht an Maupassants ‚Solitude' erinnert, wird diesen Ausdruck menschlicher Einsamkeit zu kärglich finden. Solch eine Clotilde — wie müßte man sich über ihre erotische Vielseitigkeit und Vielsaitigkeit freuen, über ihre Geistesgegenwart, ihre naive Lügenhaftigkeit, ihre arglose Niedertracht, über ihre Krallen und ihr weiches Kätzchenfell! Man müßte sich in sie verlieben: das wäre die Bestätigung ihrer Existenz. In

Becques Gliederpuppe verliebe man sich einmal! Man respektiert sie und den untadeligen Mechanismus ihrer Lasterhaftigkeit — und sehnt sich aus den sakralen Gefilden des starren Becque inbrünstig nach seinen Kopisten, den skrupellosen Ausbeutern des heiligen Schemas, den tantiemewütigen Versorgern des Theatermarkts, den kleinen Pinschern von Paris, die keinen Augenblick ‚literarisch', aber fast ohne Unterlaß lustig sind.

Ich habe nach der Aufführung der Kammerspiele das Stück aus Vorsicht wieder gelesen, weil ich weder Becque noch Reinhardt Unrecht tun wollte. Die Wahrheit ist, daß die Theaterdirektoren Becques Grabesruhe nicht mehr stören sollten, und daß Reinhardt, der ja wirklich nicht alles selber machen kann, eben deshalb die Pflicht hat, endlich einen Regisseur zu mieten. Lumpige vier Personen treten auf. Ist es da, bei dem großen Ensemble dieser beiden Bühnen, in der Ordnung, daß der flatternde Liebhaber wie ein Bäckergeselle wirkt? Daß der Eheherr nicht Du Mesnil heißt, sondern August Radebeil? Daß der klebende Liebhaber garnicht versucht, für seinen Autor zu denken? Mit Becques Lafont ist es nicht allzuweit her. Aber Antoine tauchte ihn in Schwermut, steckte ihn in eine Tracht von düsterm Ernst und weckte die heiterste Teilnahme für einen Burschen, der mit blutendem Herzen eine lächerliche Figur ist. Daß eine Person weder tragisch noch komisch ist, hindere keinen fähigen Schauspieler, tragikomisch zu sein. Herr Dumcke aber, der doch ein fähiger Schauspieler ist, ging mit billigen Mitteln auf jene billigste Komik aus, die sich über den Dichter stellt und dem begriffsstutzigsten Zuschauer die Scherzhaftigkeit der Vorgänge erläutert. Es ist ein Vorzug des Stücks, daß es keinen Raisonneur hat. Diesen Vorzug beseitigte Herr Dumcke. Im Bunde mit der Eysoldt, der man freilich niemals die Pariserin geben durfte. Wenn ein intellektueller Schriftsteller ein animalisches Geschöpf ausheckt, so ist die einzige Rettung, daß eine animalische Schauspielerin und keine intellektuelle aufgeboten wird. Die Eysoldt demonstrierte; und demonstrierte falsch. Sie hatte für die Toilette der Pariserin Farben zusammengesetzt, daß ein berliner Mädel von Geschmack sich schämen würde. Sie trippelte und schlängelte sich und zog Mäulchen und betonte mit Seitenblicken und verdarb, was von der Frucht des Jahres 1885 im Jahre 1914 noch genießbar wäre. Ihre einzige Entschuldigung: daß das herzlich wenig ist.

Louis Ferdinand / von Julius Bab

Louis Ferdinand, Prinz von Preußen' (als Buch bei Erich Reiß erschienen) verdient von den noch ungespielten dramatischen Neuheiten des Jahres 1913 zuerst betrachtet zu werden. Schon deshalb, weil es kaum irgendwo in Preußen öffentlich gespielt werden dürfte — sintemalen der hohenzollernsche Landesvater Friedrich Wilhelm der Dritte mit großer historischer Wahrheit dargestellt ist, in all seiner jammervoll kurzsichtigen Schwäche; übrigens nicht etwa karikiert, sondern mit fast ergreifender dichterischer Einfühlung. Hier ist eine Aufgabe für freie Bühnen! Denn dies ist nun das Wesentliche: hier haben wir es mit einer Talentprobe allerersten Ranges zu tun.

Der Dichter ist Fritz von Unruh, dessen ‚Offiziere' vor zwei Jahren bei Reinhardt gespielt wurden. Dieser junge Junker, noch unlängst Adjutant eines kaiserlichen Prinzen, bewährte schon mit seinem Erstling ein erstaunliches Talent. In Sätzen, deren phrasenlose Prägnanz altpreußische Schnoddrigkeit zu dramatischer Energie auszumünzen schien, waren Dialoge hingefegt, aus denen Menschen, Schicksale, Handlungen von großer Bewegtheit wuchsen. Diese starken Szenen waren freilich nicht zu Akten von fortschreitender Gewalt geordnet, weil kein einheitlicher dramatischer Grundwille durchs Ganze ging: der tragische Widersinn des Berufssoldaten im Frieden stand packend am Anfang; am Ende stand unverbunden und unoriginell eine heroische Disziplintragödie von der Art des ‚Prinzen von Homburg'.

Wesensähnlich ist auch Vorzug und Schwäche in diesem neuen Drama. Louis Ferdinand, der Musiker, den Beethoven rühmte, der Freund der Rahel Varnhagen wie der Königin Luise, der Reiter und Soldat, der Frühgefallene von Saalfeld: er ist wohl der Einzige der Hohenzollern, um dessen Gestalt die Legende Jünglingsglanz, Siegfriedsruhm webt. (Sonst sind nur Männer und Greise groß in diesem Geschlecht.) Diese glänzende Gestalt eines mit allen feinsten Traditionen belasteten Erben steht nun im Dunkel des Untergangs, das der große Plebejer Bonaparte über die preußische Welt bringt. Das dichterisch Reizvolle, das tragisch Bestimmte des Kontrastes scheint offenbar. Unruh gibt das hell hastende, vielseitig packende, genialische Wesen des Prinzen in einer Reihe wirbelnder Szenen: mit den Bürgern und den Offizieren, mit den Künstlerfreunden und dem König, mit der angebeteten Königin und mit der geliebten Pauline. Aber die dramatische Spitze dreht er erstaunlich wieder dem alten Subordinationsmotiv zu: er erfindet (wohl unhistorisch) eine

Fronde, die in der verzweifelten Situation statt des unfähigen Königs den Prinzen krönen will — der indessen träumte wohl derlei, scheut aber vor der schweren Tat zurück und jagt lieber in den Tod.

Ueberschätzt hier der Offizier a. D. die allmenschliche Gültigkeit des militärischen Subordinationsgedankens? Der Dichter hat uns bisher nur gezeigt, daß Preußen verloren ist, wenn kein starker Arm zugreift; der Prinz ist dieser Starke — ich vermag seine Unfähigkeit, zuzugreifen, keineswegs ohne weiteres als sittliche Größe zu bewundern. Oder sollte die äußere Situation als aussichtslos oder die innere des Prinzen als unlösbar durch Gegenmächte der Geburt und Erziehung, sollte seine letzte Treue also gar als tragische Schuld erscheinen? Des Dichters pathetisches Motto von der Pflicht widerspricht dem!

Daß hier keine Klarheit herrscht, liegt an dem überknappen, in Anakoluthen lebenden, drei Gedankengänge blitzschnell verschränkenden Sprachstil, dessen magere Beweglichkeit als Schutz vor Phrasen und vor Phlegma unschätzbar ist — der in Augenblicken geistiger Entscheidung aber schon einem klarer ruhenden Satzbau weichen müßte, um seelische Resonanz zu wecken, um den Geist richtig zu führen. (Kleist löst den splitternden Dialog im rechten Moment stets durch die rollende Periode ab.) Für den Leser ist Unruhs Dialog eine anstrengende Arbeit, für den fähigen Regisseur eine ungemein reizvolle Partitur — ob nicht für den Zuschauer, auch bei bester mimischer Ergänzung, das andeutende Geflatter dieser Sätze beklemmend wird und die Sehnsucht nach starker, sprachlich vollerer Entladung sich meldet, das müßte man erproben.

Das sollte man erproben, denn bei allen Einwänden ist dies die Arbeit eines Talents, dessen Schwächen hier der faszinierende Stoff ganz anders deckt, dessen Stärke hier das Detail ganz anders entfaltet als bei den ‚Offizieren'. Der schwärmerische Bohèmeton der Weinstube, das ironische Staatsratsspiel des Pagen, die erotische Unbeherrschtheit der Pauline und die Gewissenskrämpfe des guten, schwachen Königs: das alles ist in dieser Stichwort-Prägnanz hingestrichen, mit einer Intensität, die beinahe an Büchner denken läßt. Ein Tumult von Menschlichkeiten. Und der wahnsinnige Prinz von Oranien, dessen Schatten warnend durch das Stück geistert, die joviale Senilität des unseligen Oberfeldherrn Herzog von Braunschweig, ja, selbst die Intrigantengestalt des Kriegsrats Wiesel, der aus dem geliebten Prinzen seinen König formen will: das alles hat dichterische Haltung, das alles sind Proben, die einen ganz großen Dramatiker erhoffen lassen.

Meditation über Don Giovanni / von Leopold Ziegler

Wer könnte je, wenn er mit innerm Auge sehen gelernt hat, den ersten Auftritt des ‚Hamlet' vergessen. Welch andre Dichtung setzt mit diesem Ungestüm, mit solch unaufhaltsamem Zeitmaße ein, wo wird der Zuschauer so unvermittelt von der Strenge eines apokalyptischen Ereignisses ergriffen, wo wird er derart aufgewühlt von dem Incipit, Incipit Tragoedia. Es ist ungefähr, wie wenn man beim Besuche einer unsrer majestätischen Kathedralen das Schiff verläßt und die Krypta hinabsteigt: der Kastellan mit einem Windlicht voraus, nun plötzlich modrig angeweht von der süßlich faulen Luft der Gräber und der untern Welt. Verhallende Schritte in dem niedrig gewölbten Raume, dessen Joche und Kapitelle allseitig in dichte Finsternis verquellen, verlorene Laute eintöniger Erläuterung, sonst Stille und die herbe Gegenwart der Toten. Indes finden auch hier noch vorbereitende Uebergänge und Milderungen des Kontrastes statt. Man ist es ja selbst, der die obern Hallen planmäßig durchschreitet, sie alsbald verläßt und sich die Treppen zur Gruft zögernd herabtastet. Die Spontaneität des eigenen Leibes bürgt für den Zusammenhang des Erlebten und bewahrt das Bewußtsein vor dem jähen Abgerissenwerden, das es beim ‚Hamlet' zu erleiden hat. Denn hier wird man unvermittelt überwältigt von der Mitternacht in Helsingör. Die Gräber haben sich geöffnet, und die Toten wandeln umher. Die frierende Wache auf der Terrasse, die kurzen Rufe der Ablösung, die Erscheinung des Gespenstes im mondbeglänzten Harnisch, das Gespräch voll Ahnung düsterer Ereignisse, der Hahnenschrei, das Verschwinden des Geistes, der nahende Tag: das bricht unwiderstehlich in unsre gewohnte matte Welt und läßt keine Wahl, es anzunehmen oder zu verweigern. Wenn sich sonst die Wolken vor dem Gewitter langsam vertiefen, schwärzen, zusammenballen, auf die Erde senken, um sich dann erst zu entladen, so fährt hier gleich der Blitz herab und zündet.

An die Wucht dieses Einsatzes und an keinen sonst gemahnen die ersten vier Auftritte des ‚Don Giovanni'. Auch hier wird der Zuschauer in einem Nu an einen Strom von starker Spannung geheimnisvoll angeschlossen, auch hier dröhnt gerütteltes Schicksal Schlag auf Schlag über ihn herein. Man erinnere sich doch mit einiger Lebhaftigkeit: noch während der Buffone sein bedientenhaftes Herzchen ausschüttet, stürmt Giovanni von der Treppe des Hauses herab, schleudert seine Verfolgerin von

sich und versucht, unerkannt zu fliehen. Jetzt Hilferufe, der Komtur mit gezückter Waffe, hastig abgerissene Worte des Zornes, des Hohnes hinüber und herüber, Geklirr der Klingen, Verwundung, Schmerzenslaut und Fall des Alten. Das steigt pausenlos zur steilen Kurve an — kaum, daß spärliche Wechselreden zwischen Leporello und Giovanni dem Zuschauer gestatten, sich im Sturz der Geschehnisse zurecht zu finden. Da kehrt schon die Tochter mit Bewaffneten und Ottavio wieder, um nunmehr gleichsam vom Rückschlag des Vorgefallenen betäubt zu werden. Sie wollte Hülfe bringen, aber zu spät. Bereits liegt der Komtur entseelt, sein Gegner ist entwichen. Und jetzt erhebt sich das Drama gleich zu seinem nächsten Gipfel. Aus ihrer Ohnmacht erwacht, fordert Donna Anna dem Geliebten den Schwur ab, den Vater zu rächen. Eine verhängnisvolle Tat wird andre, zukünftige Taten in Bewegung setzen. Das Pendel eines gewaltigen Räderwerkes gerät in weitausholendes Schwingen: weh dem, der sich seiner Schwungbahn nähert!

Das ist die dramatische Vision eines außerordentlichen Temperamentes, das die menschlichen Begebenheiten sozusagen mit Fallgeschwindigkeit herabstürzen sieht. Diese vier Auftritte sind meisterhaft gefügt und mit untadelhafter Statik auf einander getürmt. Wie im ‚Hamlet' hat es der Verfasser gewagt, mit der maximalen Beschleunigung szenischer Bewegung zu beginnen und damit für sich selber ein Maß aufzustellen, hinter welchem er nicht mehr zurückbleiben darf. Ein Entschluß von außerordentlicher Kühnheit, wenn man den Abstand zwischen Lorenzo da Ponte und Shakespeare recht bedenkt. Denn Mozarts Name bleibt hier noch absichtlich aus dem Spiel, wo ich von dem dramatischen Gerüste sprechen will, welches der abenteuernde venezianische Abbate des Dixhuitième — der übrigens, wie zahlreiche theatralische Talente, als Jude geboren ward — für Mozarts Musik errichtet hat. Und da der Tonsetzer hierzu eine Musik zu erfinden begnadet war, die die Leistung seines Librettisten im Laufe der Zeit fast vergessen ließ, so fände ich es eigentlich nicht mehr als billig, daß man sich einmal darüber wundere, was noch alles vom ‚Don Giovanni' nach Abzug der Musik übrig bleibt. Das sind Bühnensituationen von gedrängter Lebendigkeit — Gestalten, Wirkungen und Gegenwirkungen in freigebiger Verschwendung, die ihrem Zwecke gemäß genau für die Musik und deren tonische Ausbreitung angelegt sind und diese nicht etwa auf die sehr entbehrliche Untermalung einer in sich fertigen Dichtung einschränken. Der Libretto einer Oper soll ja beileib nicht in dem Sinne vollendet sein, daß er keines andern Kunstmittels bedürfe außer der sprachlichen Diktion,

in welcher er verfaßt ist. Andrerseits muß er jedoch so in sich abgerundet und lebensfähig erscheinen, daß er auch ohne dieses Mittel immerhin ein sinngemäßes Ganzes und Zusammenhängendes bleibt.

Betrachtet man die erwähnten Auftritte des ‚Don Giovanni' auf diese Schwierigkeiten hin näher, so zeigt sich, daß sie unsern beiden Bedingungen so genau wie möglich entsprechen. Alle sind sie im höchsten Grade lebendig und wirkungsmächtig als Situation, aber zugleich ganz unmöglich als selbstherrliche Schöpfung des Wortes, als Poesie an und für sich. Sie sind mittels der Sprache hingeworfen und verdeutlicht, aber nur eben so weit, um die vorgestellte Sachlage, den beabsichtigten Vorgang als solchen zu bezeichnen, ungefähr wie ein architektonischer Riß ein kubisches Raumgebilde bezeichnet. Wie hier der plastische Körper, so fehlt dort die sprachliche Organisation, durch welche der szenische Vorgang erst zum artistischen Eindruck erhoben werden könnte. Vom Wort, also von dem einzigen wirklich dichterischen Gestaltungsmittel aus betrachtet, sind die Szenen da Pontes überhaupt noch gar nicht künstlerisch verwirklicht: sie bleiben ein theatralisches Schema, dazu bestimmt, von einem künstlerischen Ausdrucksmittel erst verarbeitet zu werden. Trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb, weil sie als Szenarium, als abstrakte Aufeinanderfolge von Aktionen, durchaus fertig und planvoll abgeschlossen erscheinen. Sie sind genau so weit gediehen, daß ihnen entweder der Dichter als Gestalter im Worte oder der Musiker als Gestalter im Klange artistischen Wert verleihen muß, wenn anders sie als endgültig geformtes Ereignis zu uns sprechen sollen.

Ich hoffe also nichts Falsches zu sagen, wenn ich den Libretto des ‚Don Giovanni', das ‚Büchlein', welches noch nicht ‚Buch' ist, ein geniales Szenarium nenne, die Stichworte zu einer dichterischen oder musikalischen Schöpfung enthaltend. Um sich zu überzeugen, daß wir damit der Wahrheit nahe sind, lese man die bisherigen Auftritte im italienischen Original. Die Art und Weise, wie da Ponte hier eigentlich nur sprachliche Winke gibt, ist bewundernswert. Halbe Strophen bestehen aus Hilferufen, Zornschreien, Flüchen, Wehklagen, Schmerzenslauten. Donna Anna hat nur weniges mehr zu äußern als etwa: Gente! servi! al traditore! scelerato! scelerato! gente! servi! Und Giovanni ein: Taci, e trema al mio furore! Noch spärlicher sind die Worte dem Komtur zugemessen, als ob ihm der höchste Ingrimm die Zähne verschließe. Ihm entringen sich nur Verwünschungen, zweimal antwortet er dem Gegner mit denselben Ausdrücken, dann hört man nur noch die letzten

Seufzer des auf den Tod Verwundeten. Der folgende recitativo secco zwischen Giovanni und Leporello ist gleichfalls aufs Notwendigste beschränkt, um die Charakteristik des Buffone zu wahren und gleichzeitig den Kontrast zu den übrigen Vorfällen zu verschärfen. So oder beinahe so geht es fort bis zum Ende der vierten Szene. Immer nur Worte, die die leidenschaftlichste Erregung verkünden, Worte, die eine Bedeutung überhaupt erst durch die Klangakzente erhalten, zu welchen sie sich musikalisch steigern, steigern müßten, selbst wenn keine Musik zu ihnen geschrieben worden wäre. Der sprachliche Ausdruck ist hier allenthalben einem Ventil zu vergleichen, aus welchem die Dämpfe einer ungeheuer hohen Spannung herauszischen. Das Ventil verrät zwar die Kräfte, die in Antrieb und Bewegung sind, aber die eigentliche Arbeit, die von ihnen verrichtet wird, bleibt Geheimnis der innern Maschinerie, will sagen: Geheimnis des musikalischen Aufwandes, als dessen Exponent das Wort fungiert.

Indessen ist es unmöglich, daß das Drama in solcher Eile zu Ende gehetzt werde. Eine abermalige Steigerung über die Wucht und Prägnanz der ersten Auftritte hinaus wäre der dramatischen Oekonomie kaum zuträglich. Wo sich aber der Schriftsteller die Steigerung versagen muß, wird er den Kontrast als das umso willkommenere Mittel ergreifen, welches den dramatischen Strom vor der Versandung zu bewahren geeignet ist. Diesen Kontrast bringen die zwölf folgenden Auftritte, die Ankunft Elviras, der Zusammenstoß mit dem Verlobten, ihre Verspottung durch Leporello, Giovannis neuer Anschlag auf Zerline, endlich die Bitte Donna Annas und Ottavios um Beistand gegen den Mörder des Komturs. Um die siebzehnte Szene herum ist das Becken wieder voll gelaufen. Aus mehreren feinen Röhren rann die Flüssigkeit, bis sie abermals an die Ränder des Behälters steigt. Die rührenden, komischen, idyllischen, ironischen oder burlesken Zwischenspiele bereiteten mit umsichtiger Sorgfalt eine neue tragische Situation vor, die binnen kurzem, so unmöglich das geschienen hat, die ersten Auftritte überbieten wird. In die unrühmlichen Bemühungen Giovannis, seine verlassene Verlobte als geistesschwach hinzustellen, fällt plötzlich Donna Annas Erkenntnis des wahren Zusammenhangs: Quegli è carnefice del padre mio. Daran schließt sich die Erzählung der Begebenheit, die dem Drama voranging, und die erneute Bitte um Rache, bei welcher zu bewundern ist, wie Mozart die Gefahr vermieden hat, lediglich die Akzente des Racheschwurs im vierten Auftritt wieder aufzunehmen.

(Fortsetzung folgt)

Giampietro / von Ignaz Wrobel

Der riesige, lange Schädel mit der pergamentenen Haut schob sich durch die Tür: „Mein Fräulein!" „Huch, aber Herr Baron!" kreischte sie aus einem Wäscheballen. „Mein Kind", lehrte der an der Tür, „ich stehe Dir hier als Mensch gegenüber. Nenne mich Raoul!" Und grinsend trat der ganze Kerl ins Zimmer: ein Winkelhaken, ein langes Laster, ein Kavallerist mit hängenden Armen und gebeugtem Rücken. Eine hagere Tatze trug Stock und Cylinder, auch die Handschuhe. Die wasserhellen Augen glänzten, der Unterkiefer wurde leicht vorgeschoben: ein lion, in dessen Höhle jemand gefallen war. Wehe ihr! Man ißt das Fleisch und wirft die Steine fort — so war es stets. Er würde es bestimmt nicht anders machen. Aber noch hielt man beim ersten Akt, noch lächelte dieser lange Mund, während es im Kopf geruhig meditierte: Wie faß ich sie? Und er faßte sie immer.

Aber das haben wir nie zu sehen bekommen. Früher ist er ja einer der Nachtmenschen bei Gorki gewesen; die Zuschauer versichern, daß er durch den dünnen Theaterboden des Asyls hindurchgebrochen sei, direkt in die Hölle. Und er war der Kammersänger: untergründig, verbogen, der Mann der höflichen Grobheiten. Und war Riccaut (vielleicht hat es nie einen andern Riccaut gegeben). Die helle Sauberkeit der Sorma schrak damals mit Recht zurück: dieser ausgekochte Hund stammte noch von den Chevaliers ab, die alles korrigieren — Fortuna, fremde Ehen und den Lauf der Welt. Ohne viel Vorteil, nur, weil es ihnen Spaß machte, sich durchzuschlängeln, wenn andre vergebens sich an den Türen die Fäuste wund klopften. Sie hatten geschmeidige Schultern, und schließlich: tous les gens d'esprit aiment le jeu à la fureur. Das durften wir noch erleben. Und dann...

Dann haben wir über ein Jahrzehnt hindurch bewundert, wie Daumier im Varieté den Schnellzeichner machte. Daß er es konnte, hat keinen verblüfft; daß er es so lange konnte, jeden. Zwischen kugeligen Komikern — wenn auch vom Range Thielschers — und geschnürten, hochblonden Personen agierte er, und man sah nur ihn, hörte immer nur diese knarrende, bedächtige Stimme, die durch alle Skalen der Heiserkeit so arrogant sein konnte. Die Technik — Gott, wer hat die heute nicht! Obgleich selbst dergleichen bei ihm eigentümlich ausgebildet war: wie er den Oberkörper vorschnellte, den Refrain zusammenballte und die Takte dem Parkett ins Gesicht warf. Er holte mit allen Gliedmaßen zugleich aus und dann: los!

Aber er konnte mehr. Man mochte in der ersten Reihe sitzen, schon das Gewebe seines Anzugstoffs erkennen, man mochte oft einsehen: so macht er dies, so jenes — es kamen doch immer Momente, wo sein dunkles Blut zu toben anfing. Jeder im ganzen Haus hat dann aufgehorcht, trotzdem kaum dreie wußten, was vorging. Was war das? Ein Tonfall vielleicht nur, ein drohendes Aufblitzen der sonst gleichgültigen Augen, ein Krampfen der Hand — und man fühlte im Rücken etwas Unbehagliches. Dabei hatte der da oben nichts gesagt, aber alles ahnen lassen.

Der Berliner — und vielleicht ists überall so — wandelt seine Genies gern in Talente um, weil die leichter zu begreifen sind. Hat das Genie noch irgend ein Talent — schön. (Pallenberg hats kaum, und deswegen kann er sich bei uns so schwer einbürgern.) Giampietro war gut zu gebrauchen, weil er annähernd so aussah wie ein Gardeleutnant — und doch, wenn man ihrer hundert übereinanderphotographiert, bekommt man diesen Schädel nicht heraus, nicht diese Rasse noch dies Vollblut.

Er stieß stets mit dem Kopf an die niedrige Decke. Kein Witzwort jener Stücke vertrug seine Kraft, keine Situation seine Souveränität, keine Rolle seine Person. Die Leute lachten, weil er so lang war, und weil man ihn gleich wiedererkannte, und weil er ab und zu Cochonnerien zu sagen hatte. Er sagte sie in die Luft. Er hat nur einmal ein Widerspiel gehabt: die Massary. Das war die Einzige, die ihn verstand und nicht sofort kapitulierte: sie waren aus derselben Familie. Er war ihr überlegen, aber das will etwas heißen. Er war ein Mann, kein Commis; ein eleganter Abenteurer, kein Sumpfhuhn; und schließlich ein Mensch mit einem ganz feinen, fast unmerkbaren Duft: haut goût.

... Ich sitze traurig vor dem Flügel und greife leise einen Akkord: g, b, es ... Das waren die Anfangstöne eines albernen Schmarrens, den er im vorigen Winter auf seine Weise vertieft hatte. In den Bars wimmertens die Geigen, die Phonographen schrieens in die Welt — man sah aber nur ihn, wie er noch dastand: den Cylinder in der Hand, den Kopf vorgebeugt, die ganze Gestalt wie immer ein wenig zusammengeknickt und die Arme federnd zur Seite gestreckt. Und wenn der dumme Refrain kam, mußte man wieder an Wedekind denken, den dieser Mensch hätte spielen sollen, an unerhörte Instinkte, an die gefährliche Summe von Trieb und Intelligenz — so dämonisch holte er wuchtige Wirkungen ganz von unten herauf, er winkte mit der Hand, die Lichter erloschen, es war nicht nur auf der Bühne dunkel, er suggerierte: Nacht!

G, b, es! G, b, es! Es hat nicht zu Ende klingen dürfen.

Das Phantom / von Alfred Polgar

Hermann Bahrs neue Komödie in drei Akten (die vom wiener Deutschen Volkstheater gespielt wird). Der Held trägt die Bahrsche Dreß: halb urweise, halb erzkindlich. Er hat in seinem ganzen Wesen eine Art höherer Biederkeit, eine treuherzige, blauäugige Ironie, eine nahrhafte, salzige Güte. In der menschlichen Komödie spielt er gern den gemütvoll-unverschämten, frohsinnigen Raisonneur. Ausgezeichnet und überraschend ist die Absonderlichkeit seiner Reflexbewegungen (oder deren gänzliches Fehlen). Er tut mit Vorliebe das Entgegengesetzte; oder zumindest andres, als man von ihm erwartet. Wenn ihm ein Ziegelstein auf den Kopf fällt, so greift er erst nach seiner, genau beschriebenen, Pfeife (viel später nach seinem Kopf) und äußert Amüsant-Kluges über Ziegelsteine. Daß sie ja eigentlich nichts dafür können. Oder daß es doch immerhin eine Abwechslung sei. Oder daß es kein Anlaß wäre, sich aufzuregen, da die Bäume deshalb nicht weniger grün und der Himmel nicht weniger blau und das Leben überhaupt so 'ne Sache sei. Schon der Name des Helden ist Opposition gegen das Gewöhnliche. Er heißt Fidelis, Fidelis Schmorr. Und dementsprechend ist er auch heiterer Naturphilosoph und Bierbrauer, nüchtern mit einem heimlichen Ringelschwänzchen von Schwärmerei, ein beweglicher Geist und doch tiefsolide. Vor allem aber ist Fidelis Schmorr ein Versteher. Ein unantastbarer Durch-und-durch-Versteher. Wo er nicht versteht, dort versteht er doch zumindest ganz hell, daß er nicht versteht. Wer, bitte, versteht denn den andern? Oder sich selbst? Oder überhaupt etwas? Und deshalb ist Schmorrs Leitmotiv: ein religiös durchfühltes „Weiß mans denn?"; und seine Weltanschauung: eine innige, das Mirakel des Daseins anbetende Wurschtigkeit; und sein heraldisches Muster: ein kräftig-liebevolles Fragezeichen (mit Alpenglühen im Hintergrund).

Dessenungeachtet hat der Mann eine Logik von trotzigster Gradlinigkeit, und weil er auch nach solcher Logik handelt, gibts eben eine Komödie. Aber weil jene Gradlinigkeit nicht von einem Instinkt eingegeben, nicht unbewußt geübt, sondern nach einem erkenntnisklaren Vorsatz befolgt und durch keinerlei äußeres oder inneres Hindernis (Geschmack, Zartgefühl, Takt und dergleichen) gebrochen wird: deshalb erscheint die Komödie als ein humorvolles Flunkerspiel, dessen Ernst nicht ernst zu nehmen, und in dessen Physiognomie die Weisheitsrunzel von einer Bajazzofalte nicht zu unterscheiden ist.

Fidelis tut das ihm gut und zweckmäßig Scheinende auf

dem gradesten Weg, in der Luftlinie gewissermaßen. Seine Frau liebt einen andern (oder glaubt ihn zu lieben), der andre jedoch liebt nicht retour. Schmorr, der Versteher, kalkuliert so: „Sie glaubt sich verschmäht. Und so lange gehört sie nicht mir. In meinen Armen wird sie sich nach ihm sehnen. Ein steckengebliebener Ehebruch also, und der ist schwerer zu reparieren als ein vollzogener. Es gilt, das Phantom zu zerstören, das Luz liebt." Deshalb sagt Fidelis dem Nebenbuhler, der es nicht sein will: „Kommen Sie zu uns!" Der andre: „Wozu?" Fidelis: „Um ihr zu sagen, daß Sie sie lieben." So geschieht es auch, und das Experiment glückt. Der Liebhaber „zerrinnt", wie Luz sagt. Sie sagt sogar, konzilianterweise: „... wie ein Phantom zerrinnt." „Nicht wahr, das hab' ich fein gemacht", ruft Fidelis, und: „übrigens, es wäre sicher ohne mich ganz ebenso gekommen. Luz hätte sich schon durchgefunden. Ich habe nur das Verfahren abgekürzt." Abgekürzt! Da liegt der zähe Hase im Pfeffer. Diese Abkürzung des Verfahrens, diese Roßkur an der kränkelnden Ehe, diese gußeiserne psychologische Methode macht die Originalität der Komödie aus und ihre starre Unwahrscheinlichkeit: ihren Witz und ihre eckige Fasson; ihren blassen Charme und ihre knallrotbäckige Plumpheit.

Der Kern des Schauspiels: eine Hypothese, die, gesprächsweise, in der Debatte, als Grenzbeispiel etwa, vorgebracht, ihren Reiz und ihre Lustigkeit hätte; in szenische Tatsachen umgesetzt aber roh und in der reibungsarmen, öligen Glätte ihrer praktischen Durchführung höchst verlogen wirkt. Das kann noch nicht als Komödie gelten, wenn einer statt Witze über Menschen Witze mit Menschen macht, gewissermaßen seine Aperçus übers Leben „ausführen" läßt. Und es scheint ein mechanisiertes, ein abgerichtetes, ein unlebendiges Stück Leben, das hier in widerspruchsloser, rechtwinkliger Präzision, nach einem ausgetüftelten Manöverplan, Krieg, Sieg und Wunden spielt.

Montreux / von Gustav Meyrink

Ein pessimistisches Reisebild

Montreux am Lehmannsee liegt im Kanton Sachsen dicht bei Glauchau, und niemand wird daran zweifeln, der in der Hochsaison den Dialekt gehört hat, der um diese Zeit dort vorherrscht. Und wenn auch Leute, die in Geographie zu Hause sind, deutsche Volksschullehrer, internationale Schlafwagenkondukteure und dergleichen, behaupten sollten, es gehöre zum Kanton Vaud und vis-à-vis sei Frankreich — einfach nicht glauben! Nur nicht glauben!

Liegt denn überhaupt ein triftiger Grund vor, sich mit derlei Menschen in Meinungsaustausch einzulassen?!

Wer den Anblick des Bodensees verträgt — ich würde mir, wenn ich schon ein See wäre, eine andre, etwas handlichere Form gewählt haben — fährt am besten, um nach Montreux zu kommen, über Lindau, die Strecke Trottlikon-Idiotlikon. So ähnlich heißen, glaube ich, diese wichtigen Knotenpunkte.

Landet man in Lausanne, der berühmten Brutstätte der französischen Gouvernante, muß man den Waggon wechseln.

Es ist das das Beste, was man tun kann.

Knapp, bevor der Zug einläuft, wird man wahrnehmen, daß plötzlich alle Mitreisenden nachdenklich werden und anfangen, in kleinen, gebundenen Büchern herumzublättern. Für einen Eingeweihten höhern Grades hat das aber nichts Befremdendes — sie schlagen nur nach, wie ‚Träger' im Französischen heißt.

Eine Stunde später kann man weiter fahren. Bis Vevey. Oder noch weiter.

Wer in Vevey aussteigen will, vielleicht um die berühmte Vevey-Zigarre, die mit der sogenannten ‚Pfälzer' bekanntlich ein scharfes Rennen fährt, an Ort und Stelle zu rauchen, dem empfehle ich, wenn er ein ausgesprochener Tierfreund ist, das kleine Hotel ‚Trois Rois'.

Ich selbst stieg einst dort ab, als andre Gasthäuser überfüllt waren, und habe im Speisezimmer etwas ganz Reizendes erlebt.

So deutlich, als sei es gestern erst geschehen, steht das Bild vor meiner Seele. Sitze ich da ganz unbefangen beim Essen, mit einem Male sehe ich ein graues, niedliches Bürschchen auf dem Fensterbrette hin und her laufen. „O, ein sibirisches Eichkätzchen, mit Recht nennt man es die Zierde der russischen Wälder", rufe ich freudig aus, und schon denke ich mir, daß am Ende gar um seinetwillen das Hotel im Baedeker mit einem Stern gelobt ist, da fällt mein Blick auf noch zwei solche Tierchen.

Und beschämt mußte ich zugeben, daß es nur gewöhnliche Ratten waren.

Weshalb wohl der Stern im Baedeker steht?! Ich habe es nie begriffen. Und noch dazu nur ein Stern! Und ich habe doch ganz deutlich drei Ratten gesehen!

Oder sollte das Hotel vielleicht ‚Trois Rats' heißen?

Von Vevey hat man dann nicht mehr lange. Außer man fährt mit der Elektrischen.

Montreux heißt im nördlichen Ende zuerst Basset, dann

Clarens, Chernex, Vernex, Montreux, Bonport, Territet, Collonges und schließlich Veytaux. Je nach den Hotelpreisen.

Hört der Laie zum ersten Mal den Namen Montreux nennen, so drängt sich ihm unwillkürlich der Gedanke an einen unbekannten süßen Schnaps auf, ohne daß sich aber für eine solche Ideenassoziation eine zureichende Erklärung finden ließe.

Alle beeideten eidgenössischen Sachverständigen des Kantons Vaud stimmen darin überein, daß Montreux der „schönste Fleck der Erde" sei, und stützen sich auf einen Roman von J. J. Rousseau, in dem es wörtlich so stehen soll.

Leider ist Rousseau schon lange tot, und er kann deshalb nicht mehr darüber einvernommen werden, ob er in seinem Buche den Ton auf „schönste" oder auf „Fleck" gelegt hat. Es ist das jammerschade, denn es ist sozusagen die Melodie verloren gegangen.

Ich selbst kann leider kein Urteil fällen; ich habe bloß ein Jahr dort gelebt und weiß daher nur von Nebelphänomenen, Regenschwankungen undsoweiter zu berichten.

Die Schönheit der Gegend kenne ich lediglich aus Ansichtskarten.

Wenn mich in diesem Augenblick jemand unterbrechen und fragen würde: „Warum sind Sie dann so lange dort geblieben?", müßte ich ihm antworten: „Weil ich abwarten wollte, bis es zu regnen aufhörte." Ich bitte deshalb, solche persönlichen Fragen gefälligst zu unterlassen.

Das Klima von Montreux ist außerordentlich bemerkenswert, denn es gibt tatsächlich keinen Schnee dort. Kaum berührt er den Boden, verwandelt er sich sofort in Schmutz, und wenn nicht alles trügt, dürfte das wohl daher kommen, daß das Thermometer beständig drei Grad Réaumur über Null zeigt. Réaumur! nicht etwa Celsius oder Zerfahrenheit.

Derartiges Wetter herrscht von Oktober bis Anfang Mai, und der Gummischuh kommt dort, möchte man sagen, beinahe wild vor.

Ueberhaupt verstehe ich nicht, warum Montreux nicht schon längst ein internationales Wettregnen veranstaltet hat. Es könnte dadurch zu einem Sportplatz allerersten Ranges werden, und ich bin sicher, daß es auch in untrainiertem Zustande selbst Salzburg glatt schlagen würde.

Am ersten Februar beginnt der Frühling. Weil an diesem Tage die Preise für die Fremden um die Hälfte erhöht werden.

Der Vaudois, auf deutsch: Waadtländer, hilft dann der mangelhaften Witterung nach, indem er im Prachteinband, die Weste mit einer silbernen Pferdekinnkette geschmückt, auf dem

Quai auf und ab wandelnd, zierlich einen Plattfuß vor den andern setzt und biederstrahlenden Auges die Worte laut wiederholt: „Magnifique! O, quel beau temps."

Gleichzeitig gehen an die Zeitungen des Auslandes auf billiges Käspapier hektographierte Berichte ab, daß — o Wunder — der Frühling eingezogen ist, und daß im Garten des Hôtel du Cygne (sprich: Zinch) bereits die Magnolien blühen.

Ich habe mich, als ich das gelesen, sofort in diesen Garten begeben, konnte aber nichts Blühendes finden. Offenbar irrt sich der Berichterstatter jedesmal und versteht unter Magnolien die rosa Lichtmanschetten der Glühlampen, die dort herumhängen.

Der Anblick der Hügelgelände, die den Ort von den Bergen trennen, ist erquickend und lieblich wie der eines wohlfrisierten Schmürpudels, und die Wirkung ihrer unabsehbaren Flächen, vollbepflanzt mit der labenden Rebe, auf das Gemüt des sinnenden Wanderers verstärkt dieses Bild nicht nur fast bis zur Greifbarkeit — nein, es senkt auch das tröstliche Gefühl froher Gewißheit in alle Herzen, daß hier der Mensch nichts unterließ, Mutter Natur mit sorgsamer Hand zu nimmer rastender Fürsorge für das Gemeinwohl anzuleiten.

Wie gar herrlich paßt sich dieser Rebenflur Montreux mit all dem raffinierten feinsinnigen Luxus seiner Villen, Hotels und Fremdenpensionen an!

Mit tausend Türmchen geschmückt, stehen sie da, diese künstlerischen Bauten, mit zierlichen Arabesken umwuchert. Kein Fleckchen, das die reiche Phantasie der Stukkateure liebevoll mit Ornamenten zu bedecken vergessen hätte.

Trittst du aber erst in das Innere — so stehst du wie gebannt.

Die Möbel — prächtig geschweift — von rotem erpreßtem Samt tragen sämtlich gehäkelte Kreise aus Zwirn, den teuern Plüsch vor Pomade bewahrend, und kostbare Chenilledecken behüten die Tischplatte vor Uebergriffen. Auch der japanische Schirm über dem Diwan fehlt nicht, und die lampenschützende Ballettänzerin aus rosa Seidenpapier mit den Pappendeckelbeinen und dem goldenen Stern im Haar.

In den Prunkgemächern sitzt außerdem noch ein Engel aus farbigem Gips auf dem Ofen.

Kurz, allüberall ausgegossen die üppige Pracht des preiswerten Axminsterteppichs.

Ja, ja, der erlesene Geschmack, der den Waadtländer ziert, hat Montreux einen höchst eigenartigen Reiz verliehen.

Die Grand'rue, die in stets gleicher Breite den Ort durch-

zieht und nur einmal in eine Buchtung, den ‚marché', ausartet, fletscht links und rechts die Laden, die den berauschten Blicken des Fremden geschnitzte Kunstwerke anbieten — meist Bären aus Holz in allen Größen und Stellungen und mit lebenswahr rotfarbigen Zungen.

Oh, könnte ich doch einmal — für eine kurze Weile nur — mit einem solchen Kunstwerk allein unter vier Augen sein!

Doch nicht bloß im Darstellen der natürlichen Verrichtung des Bären hat sich der Schönheitssinn des Volkes betätigt, nein, auch einer reichen Phantasie ließ er jauchzend die Zügel schießen. Der Bär als Schirmständer, als Aschenbecher, als Pfeifenlehne und als Zuhälter des Tintenfasses, kurz: der Bär in allen Lebenslagen füllt die Schaufenster.

Wie sie sich aber auch vor den Laden stauen, die nordischen fremden Frauen, wenn die kaschubisch-semmelblonde Saison beginnt! In appetitlichen Lodenkleidern zum Hochknöpfen. Schlicht wie Läuse.

Eine Holzgruppe ist besonders beliebt bei ihnen: Der Bärenpapa sitzt bei Tisch und raucht, und die Bärenmama züchtigt mit einer echten Rute das Bärenbaby.

Der begeisterten Ausrufe aus holdem Frauenmund ist dann kein Ende: „Achch, sieh' nu' ma'. Zückend! Nöch? Und das Kleinchen da, wie reizend; und so natürlich!"

Und daneben ein Handelshaus, das hält elfenbeinerne Erinnerungen feil. Den glatten, festen Zahn des majestätischen Elefanten haben sie so lang verschnitzelt, bis er in tausend wirrgeformte Krawattennadeln zerfiel, künstliche Blumen darstellend. Immer ein Edelweiß zwischen zwei Vergißmeinnicht, und darunter das Wort ‚Souvenir'. Zuweilen auch ‚Ricuerdo Montreux'. Ricuerdo! — für vazierende Brasilianer!!

Weiter gegen Vernex zu, sagte mir einmal ein Greis, sollen an einem Polyphon aus Holz eingelegt sogar die Bildnisse von Guillaume Tell und General Rülpsli zu sehen sein.

Ich habe mich aber nie hingetraut und bin nur bis zum Friedhof von Bonport gekommen. Dort steht ein Monument der Kaiserin Elisabeth von Oesterreich, die sie in Genf ermordet haben — die Kanaillen.

Ein Freund aus Wien, den ich in Territet traf, machte mich mit grimmiger Miene auf das Denkmal aufmerksam, und als ich sofort den Namen des — Künstlers wissen wollte, da schrie er mich an: „Was kümmerts dich! Die Schweiz liefert ja doch nicht aus."

Das Herz von Montreux ist und bleibt aber der ‚Kürsall'.

Keine größern Kosten wurden bei seiner Erbauung ge-

scheut. Dafür sieht er jetzt aber auch aus — wie ein Kasperltheater, das einen Haupttreffer gemacht hat.

Betrittst du, freundlicher Leser, nur die Schwelle seines Eingangs, schon erblickst du von weitem ein gigantisches giftgrünes Mieder auf vier dünnen Säulenbeinen. Scheue dich nicht: es ist bloß eine Majolikavase, und solchen wirst du in den Sälen noch vielen begegnen. Bei jeder Ecke hat sich mindestens eine ungeniert an die Wand gestellt.

Ich kann den Gedanken nicht loswerden, daß sie aus einer Konkursmasse stammen, und habe lange nachgegrübelt, wie sie wohl entstehen mögen. Man sagt zwar, wenn man mitleidlos edeln Ton stark erhitze, nehme er schließlich solche Formen an, aber das sind gewiß nur Redereien.

Die Decke strotzt von ‚Stukkatur'. Einen einzigen flüchtigen Blick habe ich hingeworfen und werde sie nicht schildern. Ich will nicht.

Hätte sie der gottselige Sardanapal erblickt, er hätte sich ohne Aufschub ein zweites Mal verbrennen lassen.

Neben dem Hauptsaal ist in das Haus ein Theater eingebaut.

Lange haben sie beraten, wie sie es innen ausstatten sollten. Und als ihnen gar nichts mehr einfiel, da beschlossen sie, schlicht und wahr zu sein wie Tell. Ließen jegliche Wandverzierung weg und haben den ganzen Zuschauerraum brustzucker-rosa angestrichen.

Mit jener Farbennuance, die bis dahin das ausschließliche Eigentumsrecht der billigen, langgestreckten Hustenzuckerstangen war, die auf Weihnachtsmärkten so begehrt sind.

Wer die Vorstellung nicht aushalten kann, geht in den Hauptsaal und ruht dort aus.

Bänke stehen an den Wänden, mit blauem, goldgesterntem Ledertuch überzogen.

Das eingepreßte Muster ist wirklich originell. Es ist von einem berühmten Spezialisten für bösartige Hautkrankheiten entworfen.

Oft habe ich mir ausgemalt, was wohl mit einem geschehen würde, wenn man eine lange Nacht so ganz ohne Beistand und Zuspruch in dem einsamen ‚Kürsall' zubringen müßte. Es wäre rein nicht auszuhalten!!

Schlägt die Uhr neun, so treten aus einer Türe drei friseurähnliche Gestalten und begeben sich mit spitzigen Schritten in den ‚Spielsaal'. Die mittelste trägt eine polierte Zigarrenkiste.

Darin befindet sich der Kriegsschatz der montreuxer Spielbank.

Und das Spiel beginnt. Es ist schlicht und bieder, denn nur die Bank kann gewinnen. Sechsfach statt neunfach wird ausbezahlt, und fünf Franken pro Spieler sind der höchste Satz.

Es ist eine Art „grad-ungrad auf Ehrenwort".

Einmal haben sich sieben durch-reisende (oder -brennende?) russische Kosakenoffiziere, die sich von der Schlacht bei Mukden erholen wollten, zusammengetan und versucht, mit siebenmal fünf gleich fünfunddreißig Franken Einsatz auf die Zahl Eins die Bank zu sprengen.

Sofort stieß jedoch der Oberkroupier (der mittelste der drei Friseure) den großen Notruf aus; eine fliegende Generalversammlung sämtlicher waadtländer Aktionäre trat zusammen, und so gelang es noch rechtzeitig, dem frivolen Versuch einen Riegel vorzuschieben.

Wer um elf Uhr nachts den ‚Kürsall' verläßt und richtet sein Auge auf die Bergkämme, der sieht da oben viele hundert Meter hoch über Montreux das Hotel Caux.

Mit einem riesigen Ringwall umgeben, im Spekulantenstil gebaut, halb Lebkuchen, halb Sanatorium, sieht es herab ins Tal.

Wie ein Irrenhaus aus Tausendundeiner Nacht!

Um Weihnachten herum rodeln da oben des londoner shopkeepers Frau und Töchter.

Wie die Furien sausen sie die Abhänge hinunter, sämtliche vierundsechzig Zähne fletschend. Rittlings — auf kleinen hölzernen Dingern, die man beim ersten Blick für Bidets mit Schlittenkufen halten könnte, die aber nur hundsgemeine ‚Rodeln' sind.

Und haben sie sich totgeschlagen, so lassen sie sich zulöten, nach London schicken und zu Hause begraben.

*

So, das wäre alles, was ich über Montreux Lobendes sagen könnte, und kurz und gut: ich kann es allen Reisenden aufs Beste empfehlen.

Aus zwei Gründen ganz besonders.

Erstens kann man, noch ehe man hinkommt, nach rechts abschwenken und nach Evian, an der französischen Seite des Sees, das wundervoll und sehr elegant ist, fahren. Oder zweitens, man steigt in Montreux nicht aus und rutscht durch den Simplontunnel direkt nach Italien!

Aus den Gesammelten Novellen, die bei Albert Langen erscheinen, und in der Rundschau dieser Nummer angezeigt werden.

Antworten

C. Sch. Doch! gelesen hat er schon; aber, wie immer, nicht verstanden. Der Philologe Eduard Engel schreibt also: „Gustav Aschenbach, der große Dichter, der Held dieser Novelle (‚Der Tod in Venedig'), wird plötzlich durch einen Schlaganfall getötet. Also kein künstlerisch irgendwie begründeter Ausgang, sondern . . ." Bekanntlich stirbt Aschenbach an der Cholera. Was ein richtiger Dichter ist, hätte da eben fürsorglich den Totenschein abgedruckt, worin die Todesursache angegeben wird. Ich glaube noch nicht einmal, wie Sie, daß Herr Engel fälscht — denn welche Absicht sollte er dabei haben? Diese Art Oberlehrer, die täglich fünfunddreißig Bücher lesen muß, arbeitet nur leichtsinniger und flüchtiger als irgendein aesthetischer Windhund. Aber man kommt ihnen nicht immer drauf, weil dieses langweilige Zeug kein Mensch (außer Ihnen) durchkriegt.

E. F. Gl., Berlin. Gut, gut! Steckt nicht wirklich halb Berlin in der Antwort, die Ihnen jener auf die Frage gab, wo er seinen Sylvester verbringe? „Ich geh ins Palais de Danse und mach' Krach." Der Zeiger der Weltenuhr rückt auf Zwölf, das Jahr wendet sich, die Nacht ist bitterkalt — er macht Krach. Das ganze Jahr hindurch benimmt er sich vernünftig: auf einmal setzt er sich eine Papiernase auf, bläst in ein Kindertrompetchen und lacht fürchterlich, weil er so lachen muß. Und wenn er dann morgens aufwacht, weil es Sturm klingelt, und im Hemdchen verschlafen an die Tür huscht, stehen zwei stämmige Kerle vor dem Guckloch, und eine tiefe Stimme brummt: „Die Müllkutscher gratulieren zum neuen Jahr!"

B. G. Ueber ‚Parsifal' nicht schon nach der charlottenburger, sondern erst nach der berliner Aufführung. Inzwischen lesen Sie Bie. „Nachdem der Nimbus, unter dem das Werk in die Welt zieht, sich aufgelöst haben wird, wird aus der Weihestimmung eine ganz gegenständliche Langeweile übrig bleiben." Das befreiende Wort — um so gewichtiger, als es von einem Wagner-Enthusiasten stammt. Freilich steht ein paar Absätze später: „Die Stadt Charlottenburg soll ruhig eine Straße weniger pflastern lassen und dafür den ‚Parsifal' subventionieren." Aber das ist wohl nur Zerstreutheit; denn für eine eingestandenermaßen langweilige Oper müßte auch dem verträumtesten Aestheten das kleinste kommunale Opfer noch zu groß erscheinen. Von Holzbocks wacher Kennerschaft sind solche Widersprüche nicht zu fürchten. Er handelt über den „Zwiespalt zwischen Bühnenweihfestspiel und Oper", über „bayreuther Tempi", über „die leisen Schwankungen der Höhenstimmen" und erweist sich gegen den Lokalanzeiger nobel: man hat ihn zur Feier des Tages von der Reportage zur Musikkritik abgeordnet — er liefert treulich seinem Blatte beides, Reportage und Musikkritik. „Der ‚Parsifal' ist frei, frei für die ganze Welt! ... außergewöhnliche Leistungsfähigkeit ... das vom künstlerischen Geiste belebte Theater... Die große Pause! Zwar gab es einen Eßraum, zu dem ein besonderer Gang führte, aber Raum und Gang waren stets überfüllt. Im Tunnel gab es an dem einzigen Büfett ein Gedränge und Geschrei wie auf einer Kirchweih. Man stelle also mehr Büfette auf... Der ‚Parsifal' ist ein hehres Kunstwerk, dessen Bedeutung und Eigenart, dessen Dichtung und dessen Musik seit länger als drei Jahrzehnten der Musikgeschichte angehört." Und das diese Ehre bald mit Holzbock teilen wird, wenn der sich weiter so entwickelt.

Rundschau

Das Loch in der Landstraße

Daß die alten naiven Naturmusiker vom Schlage Boieldieus, denen kontrapunktische Witze und stilistische Exerzitien verhaßt waren, mehr musikdramatische Impulse besaßen als mancher Kompositionsvirtuose von heute: das wird durch die Tatsache bewiesen, daß nicht allein die Kapellmeister auf ihre Partituren gehen wie die Bären auf den Honig, sondern daß sich auch die Literaten versucht fühlen, aus den flüchtig gezimmerten Libretti vernünftige Textbücher zu schaffen. Herrn Dupaty hat man in Frankreich seine Sünden um Boieldieus willen verziehen. Die Deutschen jagten ihn zum Tempel hinaus. Von Rechts wegen. Die köstliche Musik durfte aber nicht verloren gehen, und so war eine Ueberarbeitung des Originals notwendig. Diese zu leisten, ist freilich nicht so einfach. Boieldieu war mehr als ein musikalischer Causeur: er war ein dramatischer Tondichter von zwar zierlichem, aber doch echtem, kernhaftem Wuchs. Wenn in dem Original nicht Ton und Wort im wagnerischen Sinne völlig übereinstimmen, so lag das wahrhaftig nicht am Komponisten, sondern an seinem schwächlichen Textlieferanten. Boieldieu hat sich zu dem Libretto allerhand hinzugedichtet; die Worte Dupatys waren keine Offenbarungen, vor denen er Respekt hätte haben müssen. Man macht diese Entdeckung, wenn man sich die Situationen der Handlung, ohne genau auf den Text zu achten, vorstellt und die Musik spielt. Was wird da alles ausgedrückt — klar, knapp, unfehlbar, überzeugend! An diesen musikalischen Ausdruck hat Erich Freund sich gehalten. Er sagte ihm mehr als der oberflächliche Dupaty, der seine brillante Lustspielidee nicht auszunützen verstand.

Erich Freund ließ als wohlanständiger Musiker zunächst dem Komponisten alle Hoheitsrechte. Er zog keine Noten zusammen, er setzte keine hinzu; die reizvolle musikalische Konversation blieb unangetastet, die eigentümliche Phrasierung der Melodien erhalten. Sodann wandte Freund sich der Seele der Musik zu. Für den musikalischen Ausdruck suchte er den treffenden sprachlichen. Und er fand ihn überall. Darin liegt der Wert seiner Arbeit, daß er eine Einheit schuf. Und etwas Grundmodernes. ‚Das Loch in der Landstraße' ist keine sogenannte historische Oper mehr, kein Schaufensterstück für musikalische Altwarenhändler. Freunds Verse sind flüssig und klangvoll. Die für den zweiten Akt erdachte Szenenführung bindet die Handlung fest zusammen: sie ist logisch und darum wirksam.

Für die Darstellung besitzt die breslauer Oper nicht durchweg die geeigneten feinen Lustspielpersönlichkeiten. Anzuerkennen sind: der Buffotenor Haas, die komische Alte des Fräulein Reisch und die Soubrette Bauer. Vorzüglich war Prüwers Direktion.

Rudolf Bilke

Tagebuch

Ein neuer Klassiker

Wer hätte das gedacht! Meyrink, unser Gustav Meyrink in drei Bänden. Richtig in einer hübschen Kassette und: ‚Gesammelte Schriften'. Man wird alt.

Ja, nun werden ihn die Schulbuben in den Lesebüchern studieren müssen, und ich höre schon, wie mein kleines Enkelmädchen mühsam und ausdrucksvoll buchstabiert: „Bitt — Sie — was ist — das — — ei—gent—lich... Bus — — hi — — do — — ? fragte der — Pan—ter — und — spielte — Ei — chel — aß — aus..." Und ihr fettes Fingerchen wird die Seiten herunter- und herauffahren müssen, und sie wird die Geschichte lesen von der Urne in Sankt Gingolph und die gemütvolle Legende vom Löwen Alois — und kurz und gut: da haben wir nun die ganze Teufelsbibel in drei Bänden wohlgeordnet vor uns liegen. Man wird alt.

Und liebevoll, nicht wie zum ersten Mal, aber schwelgend in Erinnerungen, lesen wir noch einmal alles, was uns damals aufrührte. Jeder hatte seinen eigenen Meyrink, jeder wußte neue Schönheiten zu berichten, die der andre noch garnicht entdeckt hatte, und wenn wir uns abends nach Hause standen, brachen wir an jeder Straßenecke in ein Geheul aus (darob die Bürger erwachten), weil uns wieder etwas Neues eingefallen war von diesem Teufelskerl.

Wir kennen ja nun die hundert Meyrinks: den lyrischen und den hassenden und den lächelnden und den traurigen und den grinsenden und den schlagenden und den tötenden. Und beim Durchblättern ist uns manches wirklich neu; was wir vorher in alten Heften des ‚März' und des ‚Simplicissimus' uns zusammensuchen mußten, dürfen wir uns nunmehr auf der Zunge zergehen lassen: ‚Die Belagerung von Serajewo' und ‚Prag' und gar ‚Montreux' — sehen Sie, das kannten Sie auch nicht! Und wenn man dann noch am Leben ist, darf man sich an dem bisher gänzlich unbekannten ‚Wahrheitstropfen' erfreuen, an der Geschichte des Herrn Ohrringle. Und an ‚Veronika, dem Heimatsschwein' und am ‚Automobil'.

Das Schönste aber an diesen reizenden Bändchen ist der Titel. Er ist sinnig, anheimelnd, und der Gebissene merkt erst etwas von seinem zerrissenen Hosenboden, wenn der trauliche Autor schon in weiter Ferne ist, das Hütel auf dem linken Ohr und leise pfeifend: „Drei Lihilien, dreihei Lihilien — die pflanzt' ich auf mein Grab..."

Der Titel: Des deutschen Spießers Wunderhorn.

Der Teller-Hamlet

Erst kamen die Raytime-Six (im Apollotheater). Nummer

Drei: eine Süßigkeit. Die strampelte mit den wundervollen Beinen, ruderte mit den langen Fingern in der Luft herum, und das Ganze schien ihr einen Heidenspaß zu machen. Sie sangen diese Lieder, die ihr alle kennt: und wenn Nummer Drei „baiby" so recht schön breit blökte, dann sah man ihr tief in den dunkelroten Mund. Aber kaum hatten sie sich ausgeknallt und ausgekugelt — da begrub eine Filmhumoreske die ganze Lustigkeit.

Vielleicht mit Recht, um auf das Folgende vorzubereiten. Denn es trat nun auf: Baggesen, wohl der traurigste und größte Excentric, den die Welt besitzt. Eigentlich macht er nichts und ist alles.

Da steht zuerst eine sehr bürgerliche Frau, die, weiß und dick gekleidet, ein bißchen jongliert, etwa wie eine aus der Art geschlagene Köchin. Dann, aus einer linken Seitenkulisse hervorgeschlurcht, er. Er hat entzündete Augen mit roten Rändern, einen viel zu weiten Lohndienerfrack, Handschuhe, in denen er ertrinkt, und eine Serviette als Krawatte sorgsam vorgebunden. So steht er da und fürchtet sich nur, wenn ein Teller der jonglierenden Kochfrau an seinem Schädel gar zu nahe vorübersaust. Sonsten aber füllt er sich voll Luft und sieht dich durchdringend an. (Solche Augen, die durch die Dinge hindurchsehen, habe ich nur noch einmal erlebt: in Herzberge.) Plötzlich — noch steht er still, aber schon suggeriert er uns das Gefühl, daß das Schicksal Böses mit ihm vorhabe — plötzlich wird er auch richtig in diesen Strudel der Geschehnisse hineingerissen. Er soll — will der liebe Gott und die Kochfrau — einen Teller auffangen. Er fängt ihn auch, aber der Schwung des fliegenden reist den armen Mann meterlang weiter. Er fängt einen andern, aber er gibt drei, die er gerade hält, dafür auf. Einmal fängt er aber nicht, denn er hat eine Zitrone in der Hand — und das ist wichtiger, nicht wahr? — und so gehen sie kaput. Sie rasseln nur so zu Boden. Bis er selbst einen nimmt, ihn erst ein bißchen beguckt und dann hinfallen läßt. Und so hat er den Erfahrungssatz gefunden: „Teller gehen kaput". Man hört ihn denken... Sieh da, ein Fliegenpapier! Was tut das hier? Es klebt. Am Meister klebt es und ist nicht mehr abzubekommen. Man muß das gesehen haben, wie die jämmerlichen Handschuhe sich wribbelnd bemühen, von dem Ungetüm fortzukommen. Es klebt. Und er nimmt es hin, mit einem erschütternden Blick zum Himmel: Auch das noch! Auch das noch! Und läuft hinaus, bis ihn der Impresario wieder auf die Bühne jagt.

Was dann kommt, ist dämonisch. Baggesen mit einem Stoß Teller. Nein, mit einem lebendigen Tier, mit einem Tellerwurm. Der wird nervös, weil ein Kollege zerbricht. Und der weiße Wurm schlängelt sich tückisch an den Beinen des Meisters entlang, und der weiß sich nicht zu helfen — Gott verließ ihn! — und legt sich der Länge nach auf den Boden, weil es da am sichersten ist.

Und dazwischen, wenn man nicht mehr kann, kommt das Fliegenpapier und backt und hackt, am Aermel, im Gesicht und überall. Und hier lernst du kennen, was das ist: Resignation.

Bis er dann seinen Höhepunkt und eine Office erklimmt, und alles lebendig wird: eine Waschschüssel und ein Tablett und der Tellerwurm. Es ist die Philosophie des Beinahe. Und immer, wenn alles kreischt, weil jetzt gleich... dann sieht er erstaunt auf, was bei so einer traurigen, unglücklichen Sache auch noch zu lachen ist. Es ist ja auch nichts zu lachen. Dieser stille ruhige Mann, der garnicht spricht, hat schon begriffen, daß es mit dem menschlichen Leben so eine Sache ist. Wie ich höre, angelt er gern in seinen Mußestunden. Ich weiß, was er dabei denkt.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Klara Hanssen: Walpurg die Hexe, Schspl. Königsberg i. Pr., Stadtth.

Willy Alexander Kastner: Das Urbild des Ischarioth, Drama. Gotha, Hofth. Erdgeist.

Oscar Straus: Die himmelblaue Zeit, Komische Oper, Text von Paul Wertheimer und Richard Batka. Wien, Volksoper.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

12. 12. Paul Enderling: Im Strudel, Dreiaktiges Schspl. Stuttgart, Schsplhs.

28. 12. Paul Rosenhayn und Fritz Reck: Poker, Dreiaktige Komödie. Gleiwitz, Stadtth.

30. 12. Stanislaw Letowsky: Frau Anne, Vieraktige Komische Oper, Text von Walter Rambohr. Posen, Stadtth.

31. 12. Pordes Milo und Theo Halton: Die ledige Ehefrau, Berliner Posse, Musik von Josef Snaga. Hannover, Schauburg.

2) von übersetzten Werken

André de Lorde, Funck-Brentano und J. Marsèle: Das Loch im Käfig, Dreiaktige Komödie, übersetzt und bearbeitet von Rudolf Lothar. Bremen, Schsplhs.

Max Maurey: David Copperfield, Fünfaktiges Schspl. Leipzig, Stadtth.

3) in fremden Sprachen

Joaquin Dicenta: Der Werwolf, Schspl. Madrid, Price-Theater.

Manuel de Falla: Das kurze Leben, Dreiaktiges Lyrisches Drama, Text von Fernandez Shaw. Paris, Opéra comique.

Edmund Gwenn: Auf und davon, Komödie. London, Shaftesbury Theatre.

Jean Richepin: Tango, Vieraktige Komödie. Paris, Athénée.

Winchell Smith: Der Glücksjäger, Komödie. London, Queens Theatre.

Dramen

Erich Janke: Antinous, Fünfaktiges Trauerspiel. Berlin, Otto Janke. 128 S.

Personalia

Die Leitung des mainzer Stadt-

theaters wurde für drei Jahre dem Oberregisseur der cölner Oper Hans Islaub übertragen.

Engagements

Cassel (Hofth.): Walter Sieg (Regisseur) vom halleschen Stadtth.

Todesfälle

Josef Giampietro in Berlin. Geboren am 21. Juni 1866. Mitglied des berliner Metropoltheaters.

Die Schaubühne

Vierter Jahrgang

5. S. J.: Girardi und Emil Strauß. Bierbaum: Karl Häusser. Bab: Emil Ludwig. Specht: Willy Hesch.
6. S. J.: Maria Magdalene und Ella Rentheim. Georg Hermann: Das Hebbeltheater. (6—8) R. Mens: Norwegische Theaterkunst. Polgar: Die Witwe. Franz Blei und Max Brod: Circe und ihre Schweine.
7. S. J. und Polgar: Henry Bernstein. Treitel: Von den Agenten. Friedell: Anna Karenina. Schickele: Chat noir.
8. S. J.: Rudolf Presber und Eberhard König. Salten: Ein Dezennium Schlenther. (8—10) Lou Andreas-Salomé: Vier Kammerspiele.
9. S. J.: Wied und Bab. Handl: Fritz Krastel. Polgar: Der Teufel. Flock: Zickel bei Hofe. Altenberg: Yvette Guilbert.
10. S. J.: Lysistrata. Polgar: Ein Schauspielerstück.
11. S. J.: Lebendige Stunden. Eulenberg: Von dem Mangel an Persönlichkeiten bei unserm Theater. Polgar: Erde. Schickele: Hanako. Mühsam: Eine Gemeinheit.
12. S. J.: Strindbergsche Einakter. Friedell: Frank Wedekind.
13. S. J.: Liliencronsche Dramatik. Polgar: Wiener Premieren. A. F. Cohn: Odéon. Bab: Kunstvortrag.
14. S. J.: Der Teufel und die Liebe. Bab: Kaiser und Galiläer.
15. S. J.: Nju. Friedell: Hebbel als Denker. E. L. Stahl: Sizilianische Theaterkunst. Polgar: John Gabriel Borkman. St. Großmann: Fortbildungsschulen für Theaterdirektoren.
16. S. J.: Nebensächlichkeiten. Herman Bang: Die Dorfschauspieler. Berthold Held: Deutsche Bühnenaussprache.
17. S. J.: Buckelhans. A. Sakheim: Vom Drama Tschechows. Polgar: Wiener Plaudereien auf der Bühne. A. Langen: Der Dramaturg.
18. S. J.: Vom Hoftheater. Paul Fjeldgård: Kopenhagen.
19. S. J.: Ramon und Striese. Leo Feld: Operndichtung. Polgar: Mounet-Sully. (19—20) Bang: Kammerspiele.
20. Polgar: Wiener Premieren. (20—26) Ein Clown: Menschenhandel. Hardekopf: Die Holländer.
21. S. J.: Ulrich Fürst von Waldeck. Treitel: Autor und Rollenbesetzung.
22. S. J.: Die Frau vom Meere. A. F. Cohn: Sardou-Bourget-Bataille. Hardekopf: Otto Borngraeber.

23/24. S. J.: Die Frau Baronin. Polgar und Friedmann: Talmas Tod. G. Caspari: Lieban. Polgar: Wiener Theater.

25/26. S. J.: Das berliner Theaterjahr. Bab: Hofmannsthals Vorspiele. Treitel: Kritikenfälschung.

Preis jeder Nummer: Vierzig Pfennige.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: … Berlin W. 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

X. Jahrgang 15. Januar 1914 Nummer 3

Der deutsche Buchhändler
Antwort / von R. L. Prager

„Ueber die Einrichtungen des Buchhandels begegnet man in weitesten Kreisen des Publikums oft so unglaublicher Unkenntnis, so verdrehten Anschauungen, daß es vielleicht verlohnt, sie einmal kurz zu besprechen, auf die Gefahr hin, den Eindruck zu erwecken, als ob man zu Botokuden und nicht zu Bücherfreunden redete." Das sind die Anfangsworte eines Aufsatzes über den Buchhandel, der im ‚Zwiebelfisch' (Jahrgang V, Heft 4) abgedruckt ist. Ist der Ton dieses Aufsatzes auch etwas scharf, so kennzeichnet er doch recht anschaulich die Stellung der Mehrheit des Publikums zum Buchhandel. Es ist leider eine bekannte Tatsache, daß es fast unmöglich ist, einem Nichtbuchhändler die Einrichtungen des Buchhandels klar zu machen. Auch der Aufsatz, auf den ich zu entgegnen habe, spricht ja von mittelalterlicher apothekerhafter Schwerfälligkeit, die im Buchhandel bis jetzt alle Erleichterungen eines modernen Kaufmannsbetriebes verhindert habe, und sagt von den Buchhändlerkonten, daß sie eine Kabbala sind, die nur erfahrene und würdige Greise nach den Regeln des Ritus zu verrichten vermögen.

So gar schwer sich in den Buchhandel hineinzuarbeiten, ist es nun eigentlich nicht. Man muß nur der Entstehungsgeschichte des Buchhandels gerecht werden, und man wird dann finden, daß die Einrichtungen, die den Buchhandel manchem Uneingeweihten als verzopft erscheinen lassen, grade im Interesse des Publikums liegen, und daß bis jetzt durchführbare Vorschläge, die Arbeit des Buchhändlers, namentlich des Sortimenters, zu erleichtern, nicht gemacht worden sind.

Für den Betrieb des Buchhandels von heute sind zwei Dinge wesentlich: der Ladenpreis, den der Verleger bestimmt, und von dem der Sortimenter einen gewissen Prozentsatz für seine Mühe erhält; und das Conditionssystem, das darin besteht, daß der Verleger dem Sortimenter einen großen Teil seiner

Produktion in einer Weise liefert, die den Sortimenter berechtigt, alles, was er nicht abgesetzt hat, zur Ostermesse des nächsten Jahres dem Verleger zurückzugeben. Dieses System ist dadurch zu erklären, daß bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts der Verleger zugleich Sortimenter war, daß er seine Produktion zur Messe brachte und dort mit den andern Verlegern Bücher gegen Bücher tauschte. Dieses Tauschsystem mußte sich überleben, weil es denjenigen Buchhändlern unbequem war, die grade die wertvollsten Bücher produzierten und nun gezwungen waren, weniger wertvolle in Tausch zu nehmen. Als Ersatz für den Tausch wurde das Konditionssystem eingeführt, das dem Sortimentsbuchhändler ermöglichte, die Bücher seinen Kunden zur Kenntnis zu bringen, ohne sie fest zu kaufen. Da diese Bücher bis zum Verkauf Eigentum des Verlegers bleiben, so bestimmte auch der Verleger den Preis, den wir heute Ladenpreis nennen, und überwies dem Sortimenter einen bestimmten Prozentsatz als Brutto-Nutzen.

Eine Folge davon sind die verschiedenen Prozentsätze im Buchhandel, die Gewährung von Freiexemplaren zur Anerkennung der Tätigkeit des Sortimenters und endlich die mit der Kabbala verglichene Buchführung und Abrechnung. Ist nun dieses Conditionssystem noch heute für das Publikum zweckmäßig, da es ihm ermöglicht, ein Buch kennen zu lernen und zu prüfen, ohne es fest zu bestellen, so ist die Wohltat, die ursprünglich für den Sortimenter darin lag, daß auch er, ohne Risiko und ohne bares Geld aufzuwenden, im Stande war, sein Lager zu füllen, allmählich eine höchst unbequeme Sache geworden. Bei den riesig gestiegenen Spesen für Lokalitäten, Gehälter, Frachten, Speditionsgebühren und dergleichen ist der Conditionsvertrieb heute so kostspielig geworden, daß der Sortimenter den größten Teil des Nutzens, den er an den sogenannten Brotartikeln hat, bei den Conditionsbüchern wieder zusetzt. Die Folge davon ist aber eine sehr geringe Bezahlung der Angestellten im Buchhandel, und die Folge davon ist wiederum, daß es immer schwerer wird, für den Buchhandel Nachwuchs zu gewinnen, der eine bessere Schulbildung genossen hat und dank seiner Erziehung höhere Ansprüche ans Leben stellt. Bei der Ueberfüllung des Sortiments hat der Angestellte kaum Aussicht, sich durch Begründung eines neuen Geschäfts eine Existenz zu schaffen: er muß, wenn er nicht sehr erhebliche Mittel besitzt, um ein altes Geschäft zu kaufen — und selbst solche Käufe sind häufig sehr problematisch — sein ganzes Leben als nicht grade allzu hoch bezahlter Gehilfe verbringen. Aber auch für den Verlag ist das Conditionssystem heut nicht mehr so vorteilhaft

wie früher. Es wird immer schwerer, das Sortiment für ein Buch zu interessieren, was bei der Produktion von über dreißigtausend Bänden im Jahr keiner weitern Erklärung bedarf. Auch der Verlag muß durch Inserate, Reklame, Reisende versuchen, selbst für den Absatz zu sorgen, und dies verteuert natürlich die Herstellungskosten bedeutend.

Damit ist schon dargetan, warum das Sortimentsgeschäft so wenig Gewinn abwirft. Die Begründung des Herrn Tucholsky, daß das Publikum zu wenig angelockt wird, daß die ‚Auslagen' nicht genügend ausgewechselt werden, bedarf noch des Beweises. Ich bin der Meinung, daß das Publikum schon viel zu sehr angelockt wird, wenngleich die Art der Propagierung nicht immer als geschickt bezeichnet werden mag. Der Sortimenter kann sich heute nicht mehr darauf beschränken, zu warten, bis das Publikum in seinen Laden kommt: er muß es durch Prospekte, Ansichtssendungen, Schaufenster heranlocken und tut es auch. Das Buch ist eine Ware — zugegeben. Aber doch eine Ware, die sich von den übrigen Waren in ganz erheblicher Weise unterscheidet. Ich glaube, der Erste gewesen zu sein, der versucht hat, den wirtschaftlichen und rechtlichen Charakter dieser Ware festzustellen, und ich kann hier nur diejenigen, die sich für diese Frage interessieren, auf meine Schrift verweisen (Der deutsche Buchhandel, seine Geschichte und seine Organisation. Berlin, Verlag für Sprach- und Handelswissenschaft. Preis zwei Mark). Dieser Unterschied der Warenqualität des Buches von andern Waren und die geschichtliche Entwicklung des Sortimentsbetriebs sind der Grund von Mißständen, die vorhanden sind, zu deren Abstellung aber greifbare Vorschläge bis heute vergeblich erwartet werden.

Jeder Schlosser soll seine Ware kennen, sagt Herr Tucholsky — nur der Buchhändler kennt sie nicht. Welche Ungerechtigkeit! Bei der Produktion von jährlich über dreißigtausend Bänden in Deutschland und bei der ganzen ungeheuren Literatur, die vor dem Jahre 1913 liegt — soll da einem Buchhändler zugemutet werden, diese Literatur oder auch nur einen Teil von ihr, der einem bestimmten Fach angehört, zu lesen, und wo soll er die Kräfte hernehmen, die zur schnellen und trotzdem halbwegs ausreichenden Erfassung des Stoffes geeignet sind? Das müßten schon Polyhistoren sein, und die sind für das Gehalt eines Buchhandlungsgehilfen schwer zu haben. Wenn der Verkäufer sich nur einigermaßen aus Besprechungen und Prospekten über den Charakter der Bücher und über die empfehlenswerten unter ihnen Kenntnis verschafft! Herr Tucholsky gibt zu, daß es in Spezialhandlungen besser ist. Dies ist natürlich. Einmal ist

das Gebiet kleiner, und dann hört der Verkäufer, der aufmerken will, auch vieles von den Kunden, die garnicht beraten sein, sondern nur haben wollen, daß ihnen das Neue, das für ihre Studien erforderlich ist, vorgelegt wird. Da hat es freilich der Gehilfe leichter, etwas zu lernen — und tut es auch — als im gemischten Sortiment, wo der Kunde hereinkommt und oft auf den Rat des Buchhändlers angewiesen ist.

Fazit? Schäden sind vorhanden. Der Buchhändler müßte mehr tun, das Publikum könnte mehr kaufen. Daß aber beides nicht geschieht, liegt eben in den Verhältnissen, über die weder Käufer noch Verkäufer Herr sind. Es liegt, immer wieder, in der Entstehungsweise des Buchhandels, es liegt in der Unzulänglichkeit menschlichen Wissens und Tuns.

„Das darf so nicht weiter gehen", sagt Herr Tucholsky. Wie es weiter gehen soll, sagt er leider nicht. Dem Publikum aber möchte ich folgende Ratschläge geben. Kauft mehr, dann werdet ihr auch leichter euch selbst beraten können. Verlangt keinen Rabatt, sondern bezahlt den Ladenpreis; bei diesen Zeiten gebraucht der Sortimenter den vom Verleger gewährten Rabatt selbst und kann nichts davon abgeben! Bezahlt bar, oder nehmt wenigstens nur kurzen Kredit in Anspruch; der Sortimenter ist nicht Bankier und kann zwar Bücher kreditieren, aber nicht bares Geld!

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Deutsches Opernhaus

2. Die Gründung

Neulich hat Richard Strauß einen Offenen Brief veröffentlicht, worin er sich bei dem Bürgermeister einer großen deutschen Stadt darüber beschwert, daß deren Oper in einem jammervollen Zustand sei. Er hat hierbei dargetan, daß ein anständig geleitetes Opern-Unternehmen geschäftlich nie rentabel werden, und hat Ratschläge gegeben, wie man ohne Mehrausgabe eine solche Bühne künstlerisch vornehmer leiten könne. Seit Jahren sind über diese Dinge nicht so vernünftige Ansichten öffentlich geäußert worden. Sie werden bestätigt durch die Erfahrungen, die man bei der Gründung und Leitung des Deutschen Opernhauses von Charlottenburg gemacht hat.

Im Sommer 1909 begegneten sich Otto Neumann-Hofer, der längst keine Direktion mehr hatte, und J. Landau auf dem Wege nach Blankensee bei Trebbin, wo sie Sudermann besuchen wollten. Die beiden unterhielten sich über die Mög-

lichkeit einer neuen Gründung, Landau wies auf ein großes populäres Opernhaus hin, und Sudermann wurde für diese Idee schnell interessiert. Kurze Zeit darauf brachte Neumann-Hofer ein kleines Komitee zustande, das sich schon mit der Gründung eines solchen Volkstheaters beschäftigen sollte. Dieses kleine Komitee schuf bald ein größeres, dem mehrere hervorragende Privatleute beitraten. Zu gleicher Zeit war von andrer Seite nach einem gleichen Ziel gearbeitet worden. Der unermüdliche Axel Delmar hatte ein sehr optimistisch gehaltenes Zirkular versandt, das zur Gründung eines Opernhauses aufforderte und den Mitgliedern des zu gründenden Vereins für vier Mark eine Art Mitbesitz an der Oper einräumen wollte. Er hatte auch tatsächlich hierdurch einen ‚Opernverein' geschaffen, der sofort über achttausend Mitglieder zählte. Jenes erste Komitee arbeitete weiter, hielt es aber doch für zweckmäßig, sich mit dem neugegründeten Opernverein auseinanderzusetzen. Zu diesem Zweck wurden die meisten Mitglieder des Komitees Mitglieder des Vereins. Nunmehr begann der Zwiespalt im Opernverein. Man protestierte gegen die etwas waghalsigen Gründungsversuche; man protestierte gegen alles Mögliche; man protestierte besonders gegen Delmar. Der Stadtverordnete Lohhausen lud durch öffentliches Zirkular zu einer Protestversammlung ein, und das kleine Komitee begann, sich zu rühren. Man bildete einen Reorganisations-Ausschuß, und das kleine Komitee bekam die Majorität im Opernverein. Delmar wurde für einen Ehrenmann erklärt, mußte aber aus dem Verein austreten, und dieser kam unter die Herrschaft des Komitees. Ehrenvorsitzender war Humperdinck, Erster Vorsitzender Philipp Scharwenka, Zweiter Vorsitzender Neumann-Höfer. Dieser Vorstand sah also ähnlich aus, wie heute der Aufsichtsrat des Deutschen Opernhauses.

Der Verein entwickelte sogleich eine starke Propaganda durch Vorträge, besonders in Bezirks-Vereinen, und bearbeitete die Presse. Innerhalb des Komitees erwog man von Anfang an die Frage, wie man zur Gründung eines Opernhauses gelangen könne. Sämtliche gewerbs- und gewohnheitsmäßigen Theatergründer tauchten auf und waren kaum loszuwerden. Der Vorstand aber erkannte, daß mit einem solchen Opernhause niemals ein Geschäft zu machen sei, und hat mit dieser Ansicht, wie wir gesehen haben, Recht behalten. Sollte nämlich die Oper ein Volkskunsthaus werden, so mußten die Preise gering sein. Da aber, nach der inzwischen ergangenen neuen Theater-Bau-Ordnung ein gewaltiger Bau zu einer Oper für über zweitausend Zuschauer gehörte, so war die Idee nur durchzuführen,

wenn durch die Protektion irgendeines reichen Gönners oder einer größern Korporation billige Gründungsgelder gezahlt wurden. Als geeignetsten Protektor nahm man sofort die Stadt Charlottenburg in Aussicht. Man hielt sie für unternehmungslustig und kunstfreudig. Man hielt sie auch für weniger schwerfällig als etwa Berlin und legte großen Wert darauf, die Oper unter allen Umständen vor Ablauf der Schutzfrist für Wagners Werke zu eröffnen. Da man wegen der ungeheuern Kosten und Lasten den Bau eines eigenen Hauses garnicht erwog, so ging man von vornherein darauf aus, die Stadt Charlottenburg auf einem ihr gehörigen oder sonst leicht zugänglichen Terrain das Haus bauen und einer Gesellschaft vermieten zu lassen. An eine eigentliche Subvention dachte man nicht, weil man vernünftig überlegte. Ein Vertrauensmann des Vorstandes wies nun auf die Notwendigkeit hin, den Stadtverordneten-Vorsteher Kaufmann für die Sache zu gewinnen. Im November 1910 fand die erste Zusammenkunft mit Kaufmann statt. Der ließ sich alles erzählen, stellte allgemeine Fragen und versprach, die Sache mit dem Oberbürgermeister zu bereden. Dies geschah auch, und es kam bald zu einer zweiten Konferenz, in der Kaufmann zunächst ziffernmäßig genaue Angaben und Unterlagen für die Organisation und den Betrieb des Unternehmens verlangte. Der Opernverein holte sich aktenmäßige Erfahrungen von auswärtigen Stadttheatern und bildete, da die Sache weiter zu kommen schien, ein neues Komitee von namhaften Persönlichkeiten, um für die Gründung im Publikum Stimmung zu machen. Die städtischen Körperschaften sollten von der Notwendigkeit einer solchen Gründung überzeugt werden. Da man, um das von Kaufmann geforderte Material zu schaffen, wissen wollte, auf wieviel Abonnenten zu rechnen wäre, so erließ man einen Aufruf an Groß-Berlin, die Bereitschaft zum Abonnement in einem zu gründenden Opernhause zu erklären. Dieser Aufruf hatte sehr großen Erfolg.

In diesem Stadium drohte eine neue Schwierigkeit. Am ersten Januar 1911 stand in den Zeitungen zu lesen, daß Fedor Berg am Kurfürstendamm (wo jetzt das Hotel Cumberland steht) ein Opernhaus errichten werde. Fedor Berg, der wohl keine andre Verwendung für sein großes Terrain hatte, war kein Mann, den man einfach für einen Phantasten erklären konnte. Man mußte mit ihm rechnen, und man hielt es damals auch für bedeutsam, daß der Oberregisseur Maximilian Moris künstlerisch interessiert war. Kaufmann nahm die Sache weniger ernst und wollte mit Berg lediglich ein Terraingeschäft machen. Es fand eine Beratung im Rathaus von Charlottenburg statt, aber

Berg ließ nicht mit sich reden. Er wollte kein Terrain verkaufen, sondern er wollte auf seinem Besitz eine Oper haben. Diese Mitteilung war dem Vertreter der Stadt nicht angenehm. Um die Oper an sich zu verwirklichen, wollte er schließlich Fedor Berg von der Stadt eine erste Hypothek verschaffen, wogegen Berg das Unternehmen in volkstümlicher Weise erbauen und der Stadt einige Konzessionen machen sollte. Berg erklärte sich hierzu anfangs bereit, wechselte aber bald seine Taktik und beging den schweren Fehler, eine große Oper, also eine Konkurrenz der Königlichen Oper anzukündigen. Die Aenderung des ursprünglichen Planes wurde durch die Wahl Angelo Neumanns zum Direktor eklatant. Nunmehr wollte die Stadt nicht mehr mitmachen, und das ursprüngliche Projekt ruhte bis zum Herbst 1910. Fedor Berg bekam bekanntlich keine Genehmigung für den Bau, und das städtische Opernhaus mußte weiter entwickelt werden. Im November 1910 fanden wieder Besprechungen zwischen Neumann-Hofer und Kaufmann statt. Man berief in den Sitzungssaal der Stadtverordneten eine Versammlung von etwa hundert angesehenen Persönlichkeiten und wählte zum Vorsitzenden den Direktor der Akademie, von Großheim. Die Stimmung war günstig, und man bildete aus dem Komitee einen Aktions-Ausschuß.

Dieser Aktions-Ausschuß schuf jetzt die Grundlage für das künftige Deutsche Opernhaus. Man gelangte nämlich zu einem — für die Stadt allerdings formell nicht bindenden, jedenfalls aber sehr erheblichen — Abkommen, wonach der Magistrat von Charlottenburg, sobald für den Betrieb eines Opernhauses eine Betriebsgesellschaft mit ausreichendem Kapital erst einmal gegründet sei, sich bereit erklärte, der Stadtverordnetenversammlung eine Vorlage zu machen, dahingehend: daß die Stadt auf einem eigenen oder einem zu erwerbenden Terrain unter Aufnahme einer Anleihe ein Opernhaus für mindestens zweitausendfünfhundert Zuschauer errichten und der Betriebsgesellschaft zu einem die Verzinsung der Anleihe garantierenden jährlichen Mietspreis überlassen sollte. Jetzt galt es, die Aktien-Gesellschaft für den Betrieb zu gründen. Der Opernverein trat wieder in den Vordergrund und brachte sofort dreihundert Aktien unter. Außerdem gab es im Komitee mehrere reiche Leute, die ebenfalls hundert Aktien übernahmen. Da die Gesellschaft mit einer Million Mark gegründet werden sollte, so waren noch sechshundert Aktien unterzubringen. Man beschloß unter Beteiligung der Großbanken eine Unterbringung im Wege der öffentlichen Aufforderung. Man glaubte, die Großbanken würden die Aktien leicht los werden. Tatsächlich gehörte sehr

viel Agitation dazu. Nach und nach wurde der Opernverein immer stärker herangezogen; und er hat entweder selbst oder durch ihm nahe stehende Personen schließlich etwa sechshundert Aktien übernommen. Nachdem man so die Gründung der Betriebsgesellschaft erledigt hatte, brachte der Magistrat die in Aussicht gestellte Vorlage in die Stadtverordneten-Versammlung.

Hier begann die Gründung langsamer als bisher vorzurücken. Die Opposition im Stadtparlament wurde immer größer, und man ärgerte sich täglich über was andres. Man war sich über die Wahl des Terrains nicht einig; man stritt darüber, ob man den Bau ausschreiben oder dem im Theaterbau erfahrenen Stadtbaurat Seeling übertragen sollte; man wurde besonders bedenklich wegen der Wahl eines Direktors. Neumann-Hofer hatte das Unternehmen bis dahin gefördert, und es war erklärlich, daß ihn der Opernverein zum Leiter der künftigen Bühne haben wollte. Von andrer Seite wurde der Sohn des Stadtverordneten-Vorstehers, Hans Kaufmann, zum Mitdirektor vorgeschlagen. Es ist (auch aus der ‚Schaubühne' vom 13. Februar 1913) bekannt, welche ärgerlichen Auseinandersetzungen sich an diese ersten Direktions-Streitigkeiten schlossen; daß der alte Kaufmann schließlich sein Amt als Vorsteher niederlegte; daß Hans Kaufmann seine Kandidatur zurückzog. Nunmehr hatte der aus elf Personen bestehende Aufsichtsrat einen Direktor zu wählen. Acht Stimmen waren für Neumann-Hofer, drei für den Oberregisseur Siegfried Jelenko aus Hamburg. Da erklärten aber die Vertreter der Stadt, daß der Magistrat den ganzen Bau aufgeben würde, wenn für den Direktor nicht Einstimmigkeit zu erzielen sei. Um das Unternehmen durchzubringen, trat Neumann-Hofer zurück, man schrieb die Stellung aus und wählte schließlich den Direktor Georg Hartmann aus Essen. Hans Kaufmann aber wurde von Hartmann bereits in Essen als Regisseur und später auch für das Deutsche Opernhaus als Oberregisseur engagiert; Neumann-Hofer wurde Mitglied des Aufsichtsrats und zur Erledigung der geschäftlichen Angelegenheiten mit Gehalt in die Direktion delegiert; der alte Kaufmann blieb Vorsitzender des Aufsichtsrats — und so war allen Teilen geholfen. Hartmann ist eine freundliche, biegsame Natur und verträgt sich mit dem Opernverein ausgezeichnet. Dieser aber herrscht tatsächlich im Deutschen Opernhaus, denn er verfügt mit seinen Schutzgenossen über eine Dreiviertelmehrheit und kann beschließen, was er will. Damit ist der Friede in das Theater eingezogen, und die letzte General-Versammlung hat ein ganz schiefes Bild von dem innern Zustande gegeben.

Parsifal

Was ich vor Wagners altersschwachem, weihwässerigem und eben deshalb dickflüssigem Epilog an Ort und Stelle empfunden oder nicht empfunden habe, steht im zweiten ‚Jahr der Bühne'. Fast acht Jahre später rufen die bayreuthischen Fanfaren nach Charlottenburg. Ernstlich vermahnt, zieht man dahin: es sei Armut, zu Mozarts höhern Ehren Wagner totschlagen zu müssen; es sei unrecht, töricht und vergeblich, Wagner überhaupt totschlagen zu wollen; es sei meine Pflicht, den neuen Eindruck möglichst unbefangen aufzunehmen und mit äußerster Gewissenhaftigkeit zu prüfen. Dies ist selbstverständlich; denn was sonst bedeutete ‚Kritik' als eine nie zu sättigende Wollust stachelspitzer Selbstkontrolle! Der Befund? Gelangweiltheit, verschärft durch Widerwillen. Die Langweiligkeit des ‚Parsifal' stammt von dem Mangel an Einfall, wenn man ein so profanes Wort in diesem heiligen Milieu gebrauchen darf; unser Widerwille von dem Mißbrauch, der von diesem heiligen Milieu zu höchst profanen Zwecken getrieben wird. Ein altgedientes Bühnengenie täuscht durch Weih-Rauch eine Flamme vor, die ausgebrannt ist. Es schmarotzt, jawohl, an den Riten der katholischen Kirche: es macht aus Orgelton und Glockenklang ein Kulissengetöse; es hißt Monstranzen an Theaterfahnenstangen auf; es reicht den Blutnapf Christi als Beleuchtungsrequisit herum. Zum Schlusse naht vom Himmel eine Taube aus Papiermaché, woraus die ganze Dichtung ist, wie andre Dichtungen aus Nerven, Lebenssaft und Seele. Was von diesen edleren Substanzen die sechsthalbstündige Musik verspüren läßt, reicht kaum für eine Stunde. Oasen in der Wüste der Manier, der Selbstkopie, der greisenhaften Freude an der eigenen Geschwätzigkeit. Also hat ein Opernhaus die Pflicht, Potemkinsche Oasen zu errichten: zu den drei, vier echten, die der anspruchsvollere Hörer in der Partitur zusammenzählt, ein Dutzend falsche, deren Palmen, Datteln, Quellen wenigstens so tun, als ob. Wagner, der Kenner und Beherrscher seiner Deutschen, hat gewußt, daß diese schwerlich ohne weiteres Begeisterung dort verschwenden würden, wo er mit sich geknausert hatte. Er hat gewußt, was er tat, als er für den ‚Parsifal', und nur für diesen, das Publikum zu einem Bestandteil seines Gesamtkunstwerks machte und nicht darauf verzichten wollte, es zu stimmen,

wie andre lebende und tote Instrumente auch. Es gelang und gelingt in Bayreuth immer wieder auf die einfachste Weise. Man ist gezwungen, sich viel mehr als ein paar Stunden sorgenlos dem einen Gegenstand, dem einen Wagner hinzugeben. Man geht durch eine Stadt, in der jeder Stein von ihm zeugt. Man steht an seinem Grab, in seinem Garten, vor seinem Wohnhaus und sieht Frau Cosima ins wunderbar durchgeistigte Gesicht. Man kurz: man wird mit allen Mitteln, seien es Geschäftsschaufenster voll Reliquien, sei es gar das unterirdische Orchester, eingefangen, eingelullt, betäubt, verzaubert. Armes Deutsches Opernhaus! Denn wirklich: es verläßt sich auf das Werk, auf dessen und auf seine eigenen Kräfte. Es bietet ohne Schleier, auf der flachen Hand die mehr oder minder genießbaren Früchte seines redlichen Fleißes an. Es stattet anständig aus, spielt brav, singt laut genug und erreicht mit seiner ganzen Mühewaltung, daß man um Mitternacht zermürbt, verschlafen, leer und angeödet heimwärts wankt. In Charlottenburg wird der Betrug, der Kunstbetrug, der dieser ‚Parsifal' nun einmal ist, erbarmungslos enthüllt.

In Berlin wird er vollzogen. Wer hätte das geglaubt, daß Hülsen jemals einen solchen Abend haben würde! Charlottenburgs Mysterium steht im Zeichen des Linoleums; Berlins: im Zeichen des Brokats. Berlin erweist sich einfach Wagnern congenial. Zunächst an Schlauheit. Auch vor dem Anfang eines Aktes wird das Haus nicht hell. Rings ist der Schall gedämpft. Orchester- und Proszeniumslogen bis zur Decke sind in mattgetönte Wände eines Kirchenschiffs verkleidet, wie um den Tempel fortzusetzen. Im ersten Augenblick verstimmen diese Künste; im zweiten akzeptiert man sie als eminent bayreuthisch; im dritten unterliegt man selbst; vom vierten bis zum letzten forscht man ihnen nach. Den Geschmack, den Hülsen ein Jahrzehnt angstvoll vor uns verborgen hat, zeigt er auf einmal her. Sieh da: ein Nabob. Wie jedoch erträgt ein Auge, das Bilder dieses Ranges gutgeheißen oder mitgeschaffen hat, die andern Inszenierungen des Opernhauses? Am See, im Wald, auf Klingsors Turm, unter den Birken der Karfreitagsaue: allenthalben statt der alten dicken Tunke eine klare Schönheit, frische Luft und Licht selbst in der Dunkelheit. Bei Grals gar geht es herrlich zu. Um das erhabene Rund mit dem Altar vier byzantinisch reiche Marmor-

säulen, die einen schweren Kuppelhimmel tragen; rechts und links ein schmaler Gang in Finsternis; der Hintergrund: ein grünliches Gewölbe mit zwei schrägen Seitentüren, die so blaulasuren schimmern, daß man kaum ein Snob zu sein braucht, um zu schwelgen. Die Templeisen: verhalten-rote Wämser, gelblich-graue Mäntel und eine Inbrunst des Gebets, daß man mit ihnen kirchlich fromm zu werden meint. Der Gralsbub: ganz in violett. Eins wie das andre: erlesen. Aufs zarteste gestuft. Von Schwüle frei. Im Dämmer voll Geheimnis, Märchenhaftigkeit und Größe. Ein Anblick: niemals zu vergessen. Und nicht viel weniger geschieht für die Musik. Wär' das Orchester noch verdeckt — es stünde sicherlich Bayreuth nicht nach. Blech legt sich wohlig auf die riesenhaften, auf die Sünd-Fluten dünner Klößchenbrühe, als die mein ketzerischer Gaumen, Gott bestrafe ihn gehörig, diesen ‚Parsifal', nehmt alles nur in allem, leider schmeckt. Gesangs- und Schauspielkünstler helfen, mich sehnsuchtsvollen Hungerleider satt zu machen. Wahrscheinlich sind sie alle mit einander köstlich. Man achtet nicht auf jeden einzeln, denn wie im Buch, so übertrifft auch auf der Bühne dies entmannte oder noch nicht flügge oder sieche oder schon krepierte Männervolk an Reiz weitaus der treue Gurnemanz: Paul Knüpfer. Tief, voll, mannhaft, weise, gütig, edel, milde. Wenn mit seinem Baß, den es in Deutschland heute nicht zum zweiten Male gibt, der Reihe nach die ältern Männerstimmen, die jüngern und die Knabenstimmen sich vermischen: dann hat der greise Wagner seine legitimste Wirkung erzielt und verdient. Und doch: Gelangweiltheit, verschärft durch Widerwillen? Der Widerwille wird nie weichen, weil Himmelsgluten nicht dazu geschaffen sind, Theaterfeuerchen am armen Leben zu erhalten. Die Langeweile freilich kommt im Königlichen Opernhaus nicht auf. Man geht um Mitternacht beschwingt und ehrlich dankbar heim. Was also ist das? Nichts weiter als die unentrinnbare Folge einer prachtvollen Harmonie zwischen sämtlichen Faktoren eines musikdramatischen Gesamtkunstwerks, die sämtlich ersten Ranges sind. Fast sämtlich. Es zeigt sich, daß einer das nicht unbedingt zu sein braucht, und daß dieser eine sogar der Musikdramatiker selbst sein darf. So aufgezogen und gehegt, vergüldet und gewappnet, vergeistigt und beseelt sieht selbst ich weiß nicht wer nach Etwas aus. Und sei es auch nur Wagners ‚Parsifal'.

Den braven Bürgern / von Ulrich Rauscher

Nun steht Ihr ernst und wägt gewichtig
des Einen und des Andern Schuld!
Es sei zwar dies und das nicht richtig...
Das Ganze tragt Ihr in Geduld.

Zwar kitzelte der Säbel Euern
behäb'gen Bauch, doch würdig zeigt
Ihr auf den nöt'gen Schutz des teuern,
des Königlichen Rocks — und schweigt.

Dann wandelt Ihr fromm und verfettet
zum ernsten Männer-Abendhock.
So aber hab' ich nicht gewettet!
Halt da! Was macht der Bürgerrock?

Ihr lächelt: „Gott, wie unverständig!
Gestatten, Herr Major, Ihr Wohl!
Der Bürgerrock ist — nur notwendig,
des Königs Rock ist ein Symbol!“

Das nenn' ich liberal gesprochen.
Weiß Gott, der Korporalstock hat
das Rückgrat Euch verdammt gebrochen.
Und dann: Ihr seid so schrecklich satt!

Den Mut'gen schimpft Ihr einen Schreier,
der Off'ne gilt als freches Schwein,
as Kampflied ward bei Euch zur Leier:
Lieb Vaterland, magst ruhig sein!

„Nur ruhig — denn man hat doch Söhne!
Nur ruhig — und dann: das Geschäft!
Nur kein Protest und so'ne Töne.
Wir halten stille, wie's auch trefft.“

Ob Euresgleichen auch zu Haufen
vor Bajonett und Säbelhieb —
Marsch, Marsch! Hopp, Hopp! — Spießruten laufen:
Ihr seid und bleibt doch leutnantslieb!

Ihr fühlt nur unter Kolbenstößen
Euch wahrhaft wohl im Vaterland.
Verdammt, die sich derart entblößen,
nachdem sie selber sich entmannt!

Euch werde fernerhin in Gnaden
der Säbel übers Hirn gehaut!
Ihr seid des Deutschen Reichs Kastraten!
Hurrah, du Eisenbraut!

Meditation über Don Giovanni / von Leopold Ziegler

(Fortsetzung)

Die Entdeckung Donna Annas verändert naturgemäß das Motiv ihrer und Ottavios Gegenwart vollständig. Nicht mehr, um Giovannis Hilfe zu erbitten, sondern, um ihn im natürlichen Bunde mit Elvira zu verderben, sind sie hier. Eine tiefgreifende Aenderung der ganzen Sachlage, die auf die Stimmung der nächsten Szenen bedeutend wirken muß. Wir ahnen jetzt, was dem niedlichen Zerlinchen mit ihrem kleinen Tölpel Masetto bevorsteht, wenn sie sich den Wünschen des gnädigen Herrn nicht stillschweigend unterwerfen. Don Juan, Ritter, Genießer, Abenteurer, Verliebter, der alle Tage sein neues Schätzchen haben muß, dessen einziger Fehler der eingefleischte Mangel an Beharrlichkeit schien, nimmt ein andres Aussehen an. Hinter dem glänzenden Bonvivant werden die Züge des heillosen Zerstörers menschlicher Freude, menschlichen Friedens sichtbar — eines dämonisch verwegenen Mannes, der kein Weib ansehen kann, ohne ihrer zu begehren, und keines je begehrt, ohne es zu seinem Opfer zu machen.

Und hier ist es an der Zeit, etwas über die zentrale Gestalt dieses Dramas zu sagen, eine Gestalt, die nicht da Ponte, sondern die Jahrhunderte erschaffen haben, und an der Jahrhunderte weiter dichten werden, weil sie die Verkörperung typischer Eigenschaften und charakterologischer Grundzüge unsrer Art ist. Ich meine aber damit die Verkörperung einer spezifischen Form des Männlichen — das „Männliche" in einem ähnlichen Sinne zu verstehen, wie Goethes so übel mißhandeltes und doch so unentbehrliches „Ewig Weibliche". Dieses Männliche, das von der sexuell bestimmten Individualität des einzelnen Mannes ebenso genau zu unterscheiden wäre, wie das Weibliche von der des einzelnen Weibes, und sich überdies keineswegs ausschließlich auf den Mann oder auf das Weib verteilt, sondern in jedem Manne und in jeder Frau zugleich in unendlich verschiedenen Mischungsverhältnissen anzutreffen ist: dieses Männliche, sage ich, verdichtete sich in der Legende vom Don Juan zu poetischer Sinnbildlichkeit. Und zwar so, daß dieser Begriff einen begrenzten und ziemlich eng umschriebenen Sinn annimmt. Es ist nämlich nicht etwa das Männliche, welches wir vielleicht geradezu das Schöpferische, Hervorbringende, Schaffende nennen dürften, weil uns von jeher dieses als das würdigste und unbestreitbarste Vorrecht des typisch maskulinen Wesens erscheinen wollte. Im Gegenteil! Bestünde Don Juan Tenorios Männlichkeit in seinem

schöpferischen Vermögen, so wäre er alles andre, nur nicht — Don Juan. Vielleicht könnte man sogar die Art des Männlichen, die er versinnbildlichen soll, gradezu als das Widerspiel produktiver Kraft auffassen und behaupten, die spezifische Männlichkeit Don Juans sei dort entstanden, wo der Mann der schöpferischen Begabung durchgängig entbehrt und doch vom Wunsche nach Entäußerung, nach Objektivation, Erfüllung, Tat oder Werk getrieben, vergeblich nach ihnen lechzen muß. Nehmen wir an, der männlich rastlose Trieb nach Entfaltung, Entwicklung, Höherwandlung, Steigerung werde durch die angeborene Unfähigkeit zu schaffender Betätigung gezwungen, sich sozusagen nach außen, in die Dinge und Personen der Umwelt zu projizieren, die sich alsdann mit außerordentlicher Schnelligkeit bewegen, verändern und wechseln müßten: so haben wir das Männliche des Don Juan. Statt sich individuell zu steigern, was freilich nur in den Prozessen irgend welcher Tätigkeit oder Gestaltung möglich wäre, statt im rastlosen Emporstieg zu höhern Stufen des Daseins zu gelangen, Wertvolleres, Besseres, Reicheres aus sich hervorzubilden, ist dieser Unglückliche darauf angewiesen, lediglich die äußern Gegebenheiten seiner Welt, die Gegenstände und Personen, die seine Begierde erregen, verändern zu können. Nicht er, der unproduktiv in jeder Hinsicht ist, darf sich erneuern, sich wandeln, sondern die Welt muß es für ihn tun. Der unfruchtbare Mann, noch erheblich unbeglückter als das unfruchtbare Weib, verfällt leicht einer Täuschung, die ihm Fruchtbarkeit vorzuspiegeln gefällig genug ist. Indem er sich zu täglich neuer Eroberung, neuem Genusse, neuer Motion anstrengen muß, weil er mit errungenem Besitz nichts anzufangen weiß, wird er stets die Welt um sich bewegen und auf diese Weise nicht bemerken, wie er selber nicht von seiner Stelle rückt. Das Leben reizt ihn, genau wie einen berühmten Denker dieser Zeit, nur als des Lebens Unruhe, als ständige Bewegung und Veränderung der Eindrücke. Dem Schaffen verloren, sucht er sich dafür im Abenteuer zu entschädigen. Um nicht von der Leere seines unproduktiven Wesens erfaßt zu werden, stürzt er sich in die strotzende Fülle der âventiuren — auch er auf der Flucht vor sich selbst. Bei der innern Einförmigkeit seines bestimmenden Triebes muß der Unersättliche die Vielförmigkeit der Eindrücke ersehnen, auf die sich sein Begehren erstreckt. Und dies Begehren, wie könnte es bei seiner maßlosen Vitalität ein andres als ein erotisches sein? Der Mensch, der weder frohnt noch arbeitet noch schafft, vermag sich seines heftigen Lebensdranges nur in einer ebenso heftigen Geschlechtlichkeit zu entäußern.

So daß wir zusammenfassend sagen dürfen: die unschöpferische Männlichkeit wird die Leere ihres Daseins auszufüllen suchen durch einen fortwährenden Wechsel in ihren erotischen Beziehungen. Bleibt der Mann in den Kreis immer gleicher Impulse gebannt, so muß er außer sich die Veränderung suchen, die er in sich nicht herbeizuführen vermag.

Damit sind denn auch die beiden polarisch gegensinnigen Merkmale dieses symbolischen Charakters festgestellt: die Untreue gegen das Weib — die Treue gegen sich. Aus beidem wird von der Legende die Seele ihres Helden gemischt, und dadurch er selbst zu einem eminent tragischen Geschick vorherbestimmt. Die Treue gegen sich beruht auf der Unmöglichkeit, sich selbst zu ändern, gegebenenfalls sich selbst abtrünnig zu werden (das notwendige Leid eines jeden, der sich produktiv erhalten will) — die Untreue gegen das Weib auf der angeborenen und verirrten Tendenz nach Tat, Eroberung, Werk, Fruchtbarkeit. Die erotische Untreue ist somit das Lebensgesetz des Don Juan, sie muß es sein. Will er sich treu bleiben — und wir sehen, daß ihm die Natur keine andre Wahl verstattet — so ist damit seine erotische Wandelbarkeit besiegelt. Treu und standhaft in der Liebe kann nämlich der Mann nur unter der Bedingung sein, daß er wenigstens einmal mit einem Weibe alle Phasen der geschlechtlichen Gemeinschaft durchlebe. Oder mit andern Worten: um als Liebhaber beständig zu bleiben, müßte sich Don Juan in seinen erotischen Beziehungen ebenso produktiv und schöpferisch erweisen, wie er in Wirklichkeit unproduktiv ist.

Hier jedoch rühren wir an eine geheimnisvolle Dialektik dieser durch und durch tragischen Gestalt. Don Juan, der berufene Verführer, der erotische Eroberer und Freibeuter par excellence, der Prototyp des Mannes um des Weibes willen, liebt überhaupt nie, kann nie lieben, weil ihm dieses von Haus aus schlechterdings versagt ist. Er liebelt überall, aber liebt nirgends. Und zwar, wie zu vermuten ist, aus demselben Unvermögen, welches ihm das Glück des Schaffens verschließt. Liebe ist der Wille zur Gemeinschaft mit dem Geliebten, zu der Gemeinschaft über jede mögliche Erfüllung und jede mögliche Verwirklichung hinaus. Sie ist, wie alle menschlichen Tugenden, eine unendliche Tendenz. Sie fordert, daß sich die Liebenden näher kommen, als es der Raum erlaubt, daß sie einiger und inniger werden, als es die Verschiedenheit ihres individuellen Seins zuläßt, daß sie einer reifern und schönern Existenz zustreben, als es die Kürze und Aermlichkeit der Zeit verstattet. Wenn Balzac mit Feinheit bemerkt hat,

daß sogar die physiologischen Beziehungen der Geschlechter erst der methodischen Vervollkommnung bedürften, um Genuß zu gewähren, da hier die Natur fast nichts getan hat, die Kunst fast alles tun muß: so gilt das in entsprechend höherm Grade für die Liebe in ihrer universellen Bedeutung. Wenn schon der plumpe Ueberfall über die begehrte Frau dem veredelten erotischen Geschmack abstoßend und eines Wilden würdig erscheint, wenn es, was alle alten Kulturvölker wissen, durchaus gelernt sein will, den sehr natürlichen Vorgang zu formen und zu steigern — wie viel mehr muß die Liebe, die alle Anlagen und Fähigkeiten des Menschen durchdringt, erlernt, umgestaltet, verklärt, vervollkommnet werden in zahllosen Metamorphosen des eigenen Ich und des geliebten Du. Der wahrhaft Liebende wird daher in seiner Liebe auch wahrhaft produktiv, das heißt: entwicklungsfähig in sich sein, er wird nicht wie Don Juan dem Virtuosen, sondern viel eher dem Künstler gleichen. Grade die Liebe setzt jene bildsam schöpferische Belebung und Steigerung des einen Falles voraus, die dem erotischen Virtuosen nicht gelingt. Untreu aus Mangel an gestaltenden Kräften, bleibt der Don Juan desselben tiefen Mangels wegen im allerletzten Grunde lieblos. Don Juan sein, heißt: vom Durst nach Liebe gequält, zur Liebelei verflucht sein, heißt: niemals sich hingeben, aber auch niemals empfangen können, des mystischen Umtauschs zweier individuellen Sphären ewig entbehren, das beglückende Mirakel der Gemeinsamkeit nie genießen dürfen. Don Juan sein, heißt: in tausend Begattungen einsam bleiben, in jeder Umarmung den neuen Menschen morden, der aus ihr erstehen will — ich meine nicht das Kind, sondern den Menschen, der aus zweien eins werden und im Manne wie im Weibe hier geboren werden soll. Die Untreue gegen das Weib habe ich vorhin Don Juans Lebensgesetz genannt. Jetzt gewahren wir, wie dieses Gesetz gegen ein andres verstößt und dieses aufzuheben trachtet. Nämlich gegen die Liebe selbst, gegen ihre innere Keimkraft und Fruchtbarkeit, gegen ihren unendlichen Wert als die Form schlechthin der menschlichen Vergesellschaftung. Diese Liebe erfährt der Treulose niemals, und wenn Don Juan so treu- wie lieblos ist, so offenbart uns diese Tatsache den gemeinsamen Ursprung der beiden Begriffe. Liebe und Treue sind Früchte eines und desselben produktiven Verhaltens. Es war, unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, ein tiefer Gedanke der christlichen Metaphysik gewesen, die absolute Produktivität Gottes zugleich als die absolute Liebe zu charakterisieren.

(Fortsetzung folgt)

Nur Ruhe / von Alfred Polgar

Diese Posse von Johann Nestroy hat seinerzeit den Wienern nicht besonders gefallen. Die Charaktere im Schwank waren ihnen zu lumpig (wie ein Nestroy-Biograph erzählt). Und so ist der herrliche Rochus Dickfell sechzig Jahre lang von der Bühne verbannt gewesen, obzwar er eine der allerköstlichsten Figuren Nestroyscher Laune. Strotzend von saftigem Eigennutz, hinreißend in seiner schamfreien praktischen Verneinung bürgerlicher Tugend, ein höchst kostbares, schmiegsames Dickfell, ein erleuchteter Schubiak, eine kühle, gelassen die Torheit der Welt spiegelnde Lache (in des Wortes doppeltem Sinn), eine Seele von einer Unseele! Und in der ruhigen, trockenen Konsequenz seiner Charakterlosigkeit ein Charakter. Gebaut wie ein Küchenmesser: mit besonders stumpfem Rücken (das Moralische) und besonders scharfer Schneide (das Geistige). Ein gefährliches Instrument, wenn es auch gemütlichsten Zwecken der Lebensfreude dient. Schon um dieses prächtigen Lederergesellen willen ist es recht, daß die Posse gespielt wird. Aber auch der „Weltmann" Laffberger und die ganz und gar willensschwache Pepi Hornißl und der chirurgische Gerichtssachverständige Patzmann, der alles für „absolut tödlich" erklärt, und Leocadia, die niederträchtige Ziehtochter eines niederträchtigen Ziehvaters, und Schafgeist, der Ruhe-Fanatiker — sie alle verdienten eine theatralische Auferstehung.

Daß man zu diesem Zweck das Wirrsal der Possenhandlung ein wenig gelichtet, manchen Szenenwechsel erspart, Anspielungen auf Aktuelles von dazumal weggelassen hat und dergleichen mehr, ist zu rechtfertigen. Nicht, wie mans getan. Eine behutsame, von literarischem Takt geleitete, auf Unmerklichkeit ihrer Spuren bedachte dramaturgische Hand hätte der Posse wohl getan, ohne Nestroy wehe zu tun. Herrn Leo Birinskis Hand zitterte nicht grade vor Pietät. Seine Bearbeitung ist, wie sich von selbst versteht, emsig, überaus emsig. Mit der gleichen fatalen Geschicklichkeit, mit der er die tragischen und skurrilen Gegenstände der russischen Revolution als Theater-Auslage arrangierte, hat er hier zusammengetragen, was gut und teuer und sicher ist, die bekanntesten Dikta aus den bekanntesten Nestroy-Stücken in ‚Nur Ruhe' gestopft, und so — dem Ritus, wenn auch nicht grade dem Ritus der klassischen wiener Posse entsprechend — einen gut gefüllten Nestroy-Fladen hergestellt. Fett, kräftig, aber einem empfindlicheren literarischen Magen kaum zusagend. Wenn Rochus den Schafgeist zur Ehe bereden will, legt ihm der Bearbeiter eine lustige Diatribe gegen die Ehe

(aus einer andern Nestroy-Posse) in den Mund, und Rochus muß dann mit einem kläglichen „aber es gibt Ausnahmen“ wieder in die Logik seines Tuns zurückfinden. Die drollige Pepi ist vertilgt und ihre Willensschwäche als Erbe der Leocadia zugeteilt. Aber die verschwendet diese Erbschaft in einer Szene und ist sonst ein berechnendes Luder, wodurch, was bei der Pepi ein dominierender Zug groteskester Einfalt war, hier als schlaue Verstellung erscheint. Anti-Nestroyisch also. Aus dem Monolog des Rochus über Menschen und Tiere macht der Bearbeiter ein Gespräch, gibt aus andern Possen vielerlei hinzu, streicht aber den allerbesten, erquicklichsten Satz des Originals: „Ich finde nur ein Hauptmerkmal der Menschheit, und das ist der Wadl. In der ganzen Naturgeschichte gibt es kein Vieh, was ein Wadl hat.“ Tiefes Unverständnis also grade für das Eigenartigste des Nestroyschen Witzes, für dieses ungebärdig-weite Springen und Laufen der Phantasie, um einen köstlichen Brocken Nüchternheit zu apportieren.

Rein theatertechnisch ist die Bearbeitung nicht unwirksam. Hat auch, zumal die Posse in einem maßvoll burlesken Stil gut und lustig gespielt wurde, dem wiener Deutschen Volkstheater lauten Publikumserfolg gebracht. Unübertrefflich in seiner gelassenen Bosheit, die ihm fest sitzt wie eine Weltanschauung, der Rochus des Herrn Thaller. Er ist ein Gourmet der Nestroyschen Dialektik, mit einer fast mütterlichen Sorgfalt die Sprache des Dichters hegend und betreuend, jedes Wort (wenn auch nur den Bruchteil einer Sekunde lang) verliebt im Munde hätschelnd, ehe seine Lippen sich von ihm trennen. Und wenn er schweigt, redet seine Miene, seine vorsichtige Geste in der Nestroyschen Mund- und Tonart weiter. Dann steht er da wie eine Mensch gewordene gemütlich-verneinende Grimasse wider den Menschen. Er sollte den Kampl spielen. Und den Gabriel Brunner Herr Oscar Sachs; in seiner breitern Art ein so unübertrefflicher Nestroy-Darsteller wie Herr Thaller in seiner schärfern, eine Humor-Kraft von ursprünglicher Drastik, sprachschöpferisch wie zehn geniale Possenschreiber, ein Komiker voll der besten, derbsten Urkräfte wienerischer Erde, und deshalb obdachlos zwischen den heimischen Operettenställen.

Lord Seymour / von Franz Blei

Lord Seymour: das ist eine Legende aus den Tagen des bürgerlichen Königs Louis Philippe. Der, den man so nannte und der nicht so hieß, verzweifelte über diese hartnäckige Verwechslung ebenso, wie der andre, der so hieß, und den man nicht so nannte, darüber wütend war, daß man ihn

durchaus für jenen hielt. Der eine grämte sich bis an den Tod, daß er unter einem falschen Namen, dem eines andern, berühmt war, und der andre war über den lächerlichen Ruhm wütend, der sich an seinen ganz unschuldigen Namen hing. Beide, der echte und der bloß so genannte Lord Seymour protestierten, und beide protestierten vergeblich. Die Legende, welche diese beiden Existenzen in eine dritte Existenz zusammengeschweißt hatte, erwies sich stärker als der Tod: die sich an jene Zeit später erinnerten, verwechselten den einen mit dem andern immer noch, wo keiner der beiden mehr sein irdisches Teil auf dem Boulevard spazierenführte. Nie hatten die zwei wider Willen vertauschten Existenzen miteinander gesprochen, — wenn sie sich trafen, sahen sie einander nur an: verzweifelt wütend der eine, wütend verzweifelt der andre, komisch und traurig beide.

Man erwarte nichts Großes. Nichts Heldenhaftes. Kaum Menschliches. Die Geschichte begab sich nämlich in der Biedermeierzeit und hat deren miniature Ausmaße. Die kleinen Narrheiten eines ungespannten Lebens großer Blutleere — nach den napoleonischen Abzapfungen — bekamen lächerliche Bedeutung in einer erschöpften Zeit, die sich nicht orientieren konnte. Jetzt zum ersten Male wurde die Mode eine Wichtigkeit, denn die heraufgekommenen Bürger wollten sich mit ihr distinguieren, und die Mode kam aus England. Man fuhr im „Tilbury“ in den „Klub“, unterhielt sich vom „Sport“, hatte den „Spleen“ — die Worte werden kontinentaler Sprachbesitz —, fand gelbe Handschuhe „fashionabel“, rauchte spanische Zigaretten mit den Gesten einer sakralen Handlung, und die Konfiserien fabrizierten „Cakes“ und „spice gingerbread“. Man fuhr zu den Pferderennen nach Chantilly und tat alles, was dazu gehört, aber keiner dieser pariser Sportsmen ritt je selber eine Steeplechase, — wozu sich unnützen Gefahren aussetzen? fragt La Mode von 1843. Genau so liebten diese jungen melancholisch aussehenden Herrn mit der Wespentaille, den sentimentalen Stirnlocken und den frauenhaft gerundeten Schultern alle andern Sporte: man fand es sehr „chik“, davon zu sprechen und so zu tun, aber ganz ernsthaft fragt der Doktor Veron in den Erinnerungen eines pariser Bürgers, ob der Mensch überhaupt zum Gehen geboren sei. Das Aeußerste körperlicher Leistungen blieb ein bißchen Fechten wegen der so poetischen Duelle. Als der Lord Seymour in einem Fechtsaal auch das Boxen einführte, waren alle pariser Anglomanen, also alles, was etwas auf sich hielt, sehr davon entzückt, aber eigentlich fanden es die zarten Herren höchst ordinär für einen Gentleman von solchem

Namen, von dessen Bizeps ein Chronikeur der Zeit mit Abscheu und Grauen berichtet, daß er zweiundfünfzig Zentimeter, also so viel wie eine gewöhnliche Mädchentaille, im Umfange gemessen habe.

Dieser Bizeps von zweiundfünfzig ist der des echten Lord Seymour. Der jenes andern, den man so nannte, war nicht weniger stark. Denn auch dieser andre boxte. Aber sportlich erst in seinen spätern Tagen. Im Anfang tat er es gewissermaßen aus Beruf, denn er war da ein ganz gewöhnlicher Strizzi. Seine Geschichte will ich nun erzählen, soweit sie aus schwierigen Untersuchungen deutlich wird: es ist ein hagiographischer Scharfsinn darauf verwandt worden, wie man ihn nur in des Pater Hippolyte Delahayes Heiligenstudien findet.

In den Tagen Louis Philippes lebte der maskierte Karneval noch auf den Straßen; später erst zog er sich in die Ballhäuser zurück, wo er in der Zeit des zweiten Kaiserreiches verstarb. Aber in jenen dreißiger Jahren waren der Faschingssonntag und der ihm folgende Montag eine öffentliche Lustbarkeit, die keinen einzigen Zuschauer, sondern nur Beteiligte hatte; das kostümierte Volk füllte zu Fuß die Gassen, die feinen Leute oder die dafür gelten wollten, fuhren in Wagen, und die ganz feinen Leute warfen von den Balkonen der Klubhäuser ihre mehlgefüllten Eier in die Menge; die ganze Stadt war mit großer Hingebung ausgelassen. Und vier Jahre hintereinander hatten diese beiden Tage ihre große Sensation, die sich schon von weitem mit dem lautesten Spektakel ankündigte: drei Piköre zu Pferd, fackeltragend, wenn es zu dunkeln begann, und dahinter ein à la Daumont bespannter Wagen, beritten von blasenden Postillonen, umbrüllt von der Menge und gefüllt mit Maskierten, unter denen ein vor Erregung blaurotes Gesicht das des beliebten Mannes war, dem das Volk von Paris zujubelte: „Vive Mylord Seymour!“ Aus dem Wagen regnete es Blumen, Orangen, Konfetti und Sousstücke. Und manchmal sprang der Lord heraus und boxte in aller Freundschaft mit irgendeinem Strizzi-Pierrot. Dieser Lord Seymour inkarnierte den Fasching, der für jedermann zu Ende war, wenn Wagen, Piköre und Postillone hinter den Höhen von Belleville verschwanden.

Aber während das Volk auf den Boulevards dem Lord Seymour zujubelte, saß der, welcher wirklich so hieß und wirklich dieser Lord war, zu Hause und schrieb wütende Erklärungen an die Zeitungen, daß er keineswegs der Narr sei, für den man ihn halte, und daß er dieses Faschingstreiben überhaupt, weil es ihm greulich sei, nie mitmache. Er erklärte das jedes Jahr

ein paar Dutzend Mal und ganz ohne Erfolg. Und der falsche Mylord ließ stundenlang seinen sechsspännigen Wagen vor seinem Palais halten, damit man doch sehe, daß er ihm und nicht dem Lord Seymour gehöre, aber ganz ohne Erfolg. Und der echte mußte sich gegen den falschen noch wehren, als dieser schon lange tot und ihm die Verwechslung, über die er sich so gegrämt hatte, vollkommen gleichgültig war.

Der König des Karnevals hieß La Battut und war das Kind einer emigrierten Französin und eines verheirateten sehr reichen englischen Apothekers. Der Vater fand für eine beträchtliche Summe Geldes den bretonischen Grafen de la Battut bereit, den Jungen zu adoptieren, der sich also Charles Graf de la Battut zu nennen das Recht hatte, wenn auch nicht das Blut. Der Adoptivvater hatte wenig Beschwer mit seinem Sohn, den der richtige Vater in ein Institut steckte, und dessen Ferien der Kleine in England beim Apotheker verbrachte. Mit sechzehn Jahren kam der Junge als Externist ins Collège Bourbon mit einem sehr bescheidenen Monatsgelde, und das tat nicht gut. Er trieb sich in der Gesellschaft von Zuhältern und Frauenzimmern herum, wo er sich durch mancherlei Eigenschaften sehr beliebt machte: er war lustig, hübsch, ein kräftiger Bursche und konnte, was er in England gelernt hatte, brillant boxen. Das ging so ein paar Jahre, und La Battut wurde ein perfekter Zuhälter. Da starb sein natürlicher Vater und hinterließ ihm eine Jahresrente von hunderttausend Franken. Das deroutierte den beliebten Strizzi vollkommen: er wollte von nun ab zur großen Welt gehören und ein Mann comme il faut werden. Er tat sich in einer großartigen Wohnung auf dem Boulevard des Capucines auf und besuchte die Pferderennen in seinem eigenen Wagen. Bei Tilbury, dem berühmten Pferdehändler, machte er die Bekanntschaft des elegantesten Mannes von Paris, des Grafen d'Orsay, — und da hatte der kleine La Battut seinen Musterhelden gefunden, dem es gleichzutun von Stund' an sein Ehrgeiz wurde. Es waren da nur gewisse Schwierigkeiten. Die Lehrjahre bei Idalie, der Zuhälterkneipe in der Opernpassage, waren zu eindrucksvoll gewesen. Die gräflichen Manieren La Battuts waren nicht ganz sicher. Sprach er zum Scherz Argot, so klang es zu natürlich, um als Affektation zu gelten; es gelang ihm nicht genügend schlecht, sondern allzu gut. Ebenso war es mit dem Boxen: er gebrauchte seine vortreffliche Muskulatur, die für einen Herrn comme il faut zu gut entwickelt war. Man trug den Hut schief: der seine schien sich nur durch ein Wunder auf dem linken Ohr zu halten. Seine schwarze Redingote war immer noch kürzer, als es die

Mode verlangte, und seine Weste noch bunter. Aber das wäre alles noch hingegangen und hätte ihn bloß als einen etwas exzentrischen eleganten Herrn in Ruf gebracht, wenn sich in seinem hübschen und ganz feinen Gesicht nicht oft etwas vom Lausbuben und vom Strizzi gezeigt hätte, der das große Los in der Lotterie gewonnen hat. So öffnete ihm sein goldener Schlüssel keine der Türen, durch die er so gerne getreten wäre. Im Karneval fanden sich wohl junge Leute der Gesellschaft zu ihm, aber, war der Fasching aus, so kannten sie ihn nicht mehr, und der arme Junge war auf ein paar Reste angewiesen, die ihm nur durch das Geld, das er lieh, erhalten blieben. Und kam noch der größte Schmerz dazu, daß er in der Glorie seiner gesuchten und berühmten Tage für einen andern gehalten wurde. La Battut war er nur für seine Dienerschaft, der er nicht imponierte und der zu imponieren er auch keinen Grund fand, da er mit ihr en canaille verkehrte, Volk aus dem Volk, das er war. Und zeigte er sich mit allen seinen Exzentrizitäten, auf die er so stolz war, so hielt man ihn für einen andern. Es ist das eine durchaus tragische Situation. Deren komische Seite der Mann zeigt, der zu Hause ohnmächtig die Welt beschwört, er sei nicht der andre. Dieser echte Lord Seymour war das Orakel der Anglomanen von Paris, also eine notorische Persönlichkeit, die Gäste empfing, Besuche machte, das Zigarettenrauchen einführte und four in hand kutschierte. Er trieb das alles mit großer Ernsthaftigkeit, die keine Miene verzieht. Man würde seiner nicht gedenken, hätte nicht La Battut gegen seinen Willen und gegen den eigenen für sein Gedächtnis gesorgt. Die Legende, die aus zwei Menschen einen machte, bewahrte die Erinnerung an beide, von denen keiner für sich und was er tat nennenswert wäre. Obzwar dem falschen Lord eine Tat zufällt, deren Wirkung er weder absah noch erlebte. Er brachte nämlich den Cancan, den man nur in den Vorortkneipen tanzte, in die Mitte der Stadt und machte ihn gesellschaftsfähig. Das war auf dem Bal des Variétés im Jahre 1832, denkwürdiges Datum auch durch diesen andern Umstand, daß hier infolge einer Wette zum ersten Mal eine Dame erschien, die nichts sonst an hatte als ihre Handschuhe und ihre Boa. Was damals einen großen Skandal erregte. Auf diesen Ball kam La Battut mit seiner ganzen Bande, und alsbald mußten die Sergents de Ville einschreiten, denn La Battut tanzte den Cancan.

Was das bedeutet, diesen Tanz aus den pariser Bastringuen an einem Ort zu exekutieren, wo sich die dichtmaskierten Damen der Gesellschaft mit den Rastignacs und Rubemprées trafen, mag man aus Heines Pariser Briefen ermessen, der noch 1842

schreibt: „Der Cancan ist ein Tanz, der nie in ordentlicher Gesellschaft getanzt wird, sondern nur auf gemeinen Tanzböden, wo derjenige, der ihn tanzt, oder diejenige, die ihn tanzt, von einem Polizeiagenten ergriffen und unverzüglich zur Tür hinausgeschleppt wird.“ La Battuts Beispiel begeisterte den ganzen Saal, der alsbald alle Beine in der Luft hatte. Den Helden und seine Gefolgschaft entfernte die Polizei: nach zehn Minuten war er wieder da und mit ihm der Cancan. Am nächsten Morgen fand sich Armand Dartois, der Direktor der Variétés, in eigener Person bei La Battut ein, um ihn zum nächsten Ball zu bitten, mit der Versicherung, daß der Cancan nichts mehr von der Polizei zu fürchten habe. Der endgültige Sieg über die Polizei war noch nicht errungen, auch zehn Jahre später noch nicht, aber der Anfang war gemacht und La Batutts Werk. Er hatte etwas geleistet und konnte abtreten. Erst aber trat er noch in die Literatur: als Prince Rodolphe lebte er von Eugène Sues Gnaden lange in den Träumen der Ladenmädchen und Commis als das Muster dessen, was man einen „Löwen“ nannte, und um sich in der Eleganz zu vollenden, liest noch Herr von Cisy in Flauberts Education Sentimentale die ‚Geheimnisse von Paris‘.

Der echte Lord Seymour wurde ein schlechter Mensch: dafür, daß er die witzigsten Arten erdulden mußte, mit denen man ihm etwas von seinem ungeheuerlichen Reichtum nahm, der sich dadurch fast um nichts verringerte — dafür rächte er sich durch eine giftige Menschenverachtung, mit der er sich das eigene Leben verdarb. Er regalierte ahnungslose Gäste mit kantharidierten Limonaden, beschenkte Schuljungen mit purgativen Bonbons, bestellte eine Freundin an sein Bett, damit sie über seinen Schlaf wache, und fuhr als verkleideter Omnibuskutscher die Fahrgäste über Stock und Stein nach Gegenden, wo sie gar nicht hinwollten, und wo überhaupt keine Gegend war. 1859 begrub man den Narren auf dem Père-Lachaise. Vierundzwanzig Jahre vorher hatte sich La Battut aus dem Leben gezogen, das er doch nicht für sich lebte, und das dann der, für den er sich gemüht hatte, übernahm und weiterführte. Es war wie eine Rache des armen Burschen, daß der, dessen Namen man ihm immer gegeben hatte, nun so wie er weiterleben und an der Legende weiterschaffen mußte. La Battut verschwindet im Jahre 1835 aus Paris und stirbt bald darauf ungekannt in Neapel. Sein bißchen Seele fährt in den echten Lord Henry Seymour.

Aus der Sammlung ‚Landfahrer und Abenteurer‘, die bei Georg Müller erscheint und in der Rundschau dieser Nummer angezeigt wird.

Brief an Bethmann

„Es ist mir eine hohe Genugtuung gewesen," hat der Reichskanzler im Herrenhaus gesagt, „zu sehen, wie das ganze preußische Volk ans Herz gepackt wird, sobald an der Ehre der Armee gerührt wird. Dann wird auch der kühle Norddeutsche warm. Ich sehe das hauptsächlich durch unzählige Zuschriften, die ich aus allen Ständen, vornehmlich von einfachen Leuten, erhalte."

Er erhält noch immer. Hier ist eine:

Sehr geehrter Herr Reichskanzler! Wohlgeboren!

Erlauben Sie daß eine Frau von den einfachen Leuten schreibt. Ich hätte mich ja nich getraut, so einen hohen Herrn einen Brief zu schicken, aber weil Sie neulich im Herrenhaus davon sprachen dacht ich, es könnte doch nich schaden, du sagst dem Herrn Reichskanzler auch mal, was dich bedrückt, und vielleicht hört er es gnädig an dacht ich solch vornehme Herren haben ja auch manchmal ein Herz für uns arme Leute. Mein Max darf garnich wissen, daß ich an Ihnen schreib, Herr Reichskanzler, er ist Rot und ein Sozialdemokrat aber er kann es ja nich wissen denn er sitzt, jawohl weil er damals in Erfurt Sie wissen schon es war auf einer Kontrollversammlung und ich sage noch, Mann sag ich daß du nich wieder einen trinkst, aber mein Gott er hört nich und hat richtig einen getrunken und da hat er einen Krach bekommen und da sitzt er nun. Und weil ich jetzt gehört hab, der Oberst Reuter in Straßburg dem haben sie das Gefühl der Rechtswidrigkeit oder wie das heißt abgesprochen und haben gesagt er kann nich dafür weil er es nich gewußt hat, da hab ich gedacht, vielleicht wird der Herr Reichskanzler auch mal ein gutes Wort einlegen für meinen Max weil er das auch nich gewußt hat indem er besoffen war. Es ist nur weil dem Herrn Reichskanzler soviel an der Ehre von unsrer Armee liegen tut und es doch keine Ehre nich für unsre Armee ist wenn sie den einsperrt, der besoffen war und den andern nicht, der. Aber ich will schließen, denn ich muß auf Stellung gehen, Sie wissen es vielleicht, Wohlgeboren Herr Reichskanzler, wie das tut wenn kein Ernährer da ist. Es ist nur wegen der Ehre der Armee und weil das preußische Volk ans Herz gepackt ist, ich bin auch ans Herz gepackt, Herr Reichskanzler, geben Sie mir meinen Max wieder, da können Sie meinswegen den Herrn Obersten dafür behalten. Mit bestem Gruß Frau . . . .

Antworten

Goethebündler. Ihr geistiger Kegelklub hat fünf-, zwei- und eintausend Mark für die Beantwortung der Frage ausgesetzt: „Was hat zur Milderung der Klassengegensätze zu geschehen, welche heute die auf einander angewiesenen Kreise unsres Volkes weit mehr trennen, als in den natürlichen Verhältnissen begründet ist?" Nun sind aber diese Kreise, die man übrigens nicht stören soll, niemals mehr als, sondern stets genau so weit getrennt, wie die natürlichen Verhältnisse bedingen. Lassen Sie es ruhig bei der Trennung bewenden! Ein einig Volk von Brüdern existiert nur vor dem Kitsch, wo sie sich gleich verstehen.

S. P., Weimar. Da überschätzen Sie die deutschen Literaten. Schuld ist kein Einzelner und alle zusammen. Von nicht zu langer Zeit hat Einer in die Trompete gestoßen, und Alle haben das Signal aufgenommen. Sie schlafen wieder. Die Schillerstiftung wurstelt

weiter und verleiht ihre Preise nach wie vor ungenannten Schmierern. Nach wie vor sitzen Bäuche, Perücken und Tintenfässer um den Sitzungstisch. Die Verwaltungsräte haben damals in längern Aufsätzen bewiesen, daß sie nicht Deutsch schreiben können, und husten im übrigen auf Angriffe von Menschen, die sie zu genau kennen, um nicht zu wissen, daß ein erhobener Arm noch keinen Schlag bedeutet.

Rundschau

Erinnerung an Burckhard

Im Sommer 1913 hat Hermann Bahr dieses Buch geschrieben, das dem Andenken an seinen verstorbenen Freund gewidmet (und bei S. Fischer erschienen) ist. Er kämpfte damals mit der ‚Darstellung' des Stoffes: würde es ihm gelingen, die Bedeutung Burckhards fühlbar zu machen? Sie ergibt sich, glaube ich, deutlich aus zwei Erzählungen. Der einen, worin der (inzwischen verstorbene) Maler Bernatzik, ein Jugendfreund Burckhards, darüber klagt, daß Burckhard, der Privatdozent der Rechte, der Burgtheaterdirektor, der Rat am Verwaltungsgerichtshof, nicht das geworden sei, was seine Bekannten erwarteten: der oesterreichische Bismarck nämlich. Die andre berichtet von dem Burckhard, der eines Morgens im Gebirge durch den erwachenden Hochwald schritt, als gehörte er in die heilige Natur. Dazwischen liegt die Schilderung des Menschen und seiner besondern oesterreichischen ‚Karriere'. Dieser Mensch war sicherlich, als Mensch, ein Genie. Und weil das sogar unsre Bureaukraten verstehen lernten, lobten sie ihn so lange weg nnd hinauf, bis er schließlich über einen Königsmacher, einen Kegelklub und eine Schauspielerin, „auf die man bei Hofe hörte", gradeswegs aus einem Ministerium auf die Bühne des Burgtheaters gelangt war — er, der vorher kaum sechs- oder siebenmal ein Theater besucht hatte. Ein wütender Gegner jedes Unrechts, aber auch einer, der gefährlich viel wußte, wurde er, als seine Jahre um waren, nicht einfach fallen gelassen, sondern zum Hofrat am (Obersten) Verwaltungsgerichtshof ernannt und dort ebenso schnell müde, „fortwährende Kämpfe" auszufechten und den Versuchungen dieses Amtes, das ja zur Hälfte mit politischen Beamten bemannt wird, zu widerstehen. Ein Privatmann blieb übrig, ein temperamentvoller, bei jedem Gewaltstreich gegen die erkannte Freiheit aufbrausender Schriftsteller, ein Liebhaber aller Künste, von einer gradezu irrsinnigen Belesenheit, von einem Ingrimm, alles zu wissen, erfüllt, ein rechter Zigeuner bis ins Alter — er

mußte immer mehrere Wohnungen selbst am gleichen Ort haben — vor allem aber ein Mensch, der in der Natur leben und in ihr seine gewaltigen physischen Kräfte brauchen wollte. Geheimnisvoll, wie vieles in seinem Leben, war sein Ende: er starb langsam ab, bald in seinem Wahn von einem „Verfolger" bedroht, bald höhnisch-überlegen, bald wiederum der alte liebenswürdig-ritterliche Bezauberer aller Männer und Frauen. Den Aerzten war es natürlich ein Rätsel. Jeder behandelte ihn anders, und er verachtete sie alle. Klar und plastisch steht diese subjektive, diese von einem Freunde erlebte Biographie da. Die zweite Hälfte des Buches schildert den Burgtheaterdirektor und den Dichter Burckhard. Der Burgtheaterdirektor war es vermöge seiner innern Kraft und seines Glaubens an sich, der ihn zu allem befähigt hätte. Das Theater gab sich seinem Instinkt, das Publikum seinen hypnotischen Fähigkeiten. Ein Stück oder einen Schauspieler „durchzubringen", war ihm ein hypnotisches Problem: würde er die Leute zwingen können, oder würde er versagen? Immer er; er war niemandes andern Direktor und hatte nur eine Richtschnur: seinen überlegenen Geschmack. Der und sein Spürsinn ließ ihn Hauptmann, Ibsen und Schnitzler für das Burgtheater finden, ließ ihn Mitterwurzer, Römpler, Treßler, Kainz, die Bleibtreu und die Medelsky entdecken oder doch an sein Theater ketten. Von dem „Geist des alten Burgtheaters" wollte er mit Recht nichts wissen. Er suchte lieber einen neuen. Bahr meint, daß er nicht nur der Zeit nach Mahlers Vorläufer in Wien geworden sei. Dann wird uns sehr schön gezeigt, wie Burckhard als Dichter vom Verstande, ja, von seinem Amt und Amtsdeutsch ausging, wie dann aber eine geheimnisvolle Macht auftauchte, gegen die sich der Intellekt vergebens zur Wehr setzte. Er blieb als Dichter wie im Leben der reine Gefühlsmensch.

Das ganze Buch ist ein schönes Zeugnis für Burckhard, aber auch für Bahr. Es ist menschlich rein, maßvoll und frei von Manieren. Das rechte Bekenntnis eines Mannes, der in seinen besten Stunden unserm Alltag und Schminkenwesen durchaus fern steht. Daß es die Form meistert, muß nicht erst betont werden; auch wissen es die Leser der ‚Schaubühne'.

Paul Stefan

Chesterton als Dramatiker

Das einzige Ereignis des londoner Halbjahrs, wert, registriert zu werden, war das Debut Gilbert Keith Chestertons als Dramatiker. Natürlich hat kein Mensch von ihm erwartet, daß er ein regelrechtes Drama schreiben werde; und gar so parador war der große Paradore (neben Shaw) nicht, daß er der allgemeinen Meinung zum Trotz sich tatsächlich als Dramatiker entpuppt hätte. Es schien, als ob er im ungewohnten Milieu nicht recht wußte, wo sein Feuerwerk loszulassen, und so verpuffte sein

Dialog zum großen Teil, ohne zu zünden. In seiner Komödie gibt es Momente, da Charaktere aneinanderprallen, und eine stumme Szene, wo eine Atmosphäre mysteriöser Spannung einem beinah den Atem raubt — die als Hoffnung gelten können; aber es gibt auch lange Strecken der Enttäuschung für denjenigen, der Chesterton in erster Linie nach seinen Höhepunkten ‚Charles Dickens' und ‚Browning' beurteilt. (Warum grade diese beiden bewunderungswürdigen Werke in Deutschland keinen Verleger gefunden haben, ist mir unerklärlich.)

Chestertons phantastische Komödie heißt: ‚Magie'. Ein hergelaufener, geheimnisvoller Kerl mimt im Hause eines sehr amüsant erdachten, seltsamen Herzogs einen Taschenspieler. Seine Tricks nimmt ein junger Rationalist sehr übel, solange er sie sich erklären kann. Als ein letztes Kunststück jedoch in Sphären schwebt, wo sein Verstand versagt, wird er verrückt. Natürlich. Nun bestürmen alle den Taschenspieler, diesen letzten Trick zu erklären, denn eine plausible Erklärung scheint einem anwesenden Arzt die einzige Rettung seines Patienten vor dem Wahnsinn. Aber erst als die Nichte des geistig unsichern Herzogs den Prestidigitateur beschwört, da willigt er ein, das professionelle Geheimnis zu lüften. Er gesteht zögernd, daß er gar kein Taschenspieler, sondern ein wirklicher Magier sei, daß ihm Geister geholfen hätten, seine „Tricks" zu vollbringen . . Natürlich glaubt ihm kein Mensch. Er aber antwortet: „Es gibt keine größern Bigotten als die Atheisten. Ebenso wie die Propagierung von Doktrinen kann Zweifel eine Krankheit sein. Man spricht von religiösem Wahn — gibt es nicht auch irreligiösen Wahn? Herrscht er nicht eben in diesem Hause?" Endlich, auf Bitten der Nichte, geht er in den Garten, um dort mit den bösen Geistern in seinem Innern zu kämpfen und sie auszutreiben (die stumme Szene!). Und findet eine geistreiche, obzwar dramatisch nicht verarbeitete Lösung. Er selbst reduziert sein Mirakel, an das niemand glauben will, auf einen Trick. Er denkt sich eine natürliche, rationalistische Erklärung des Wunders aus und gibt davon dem allzu aufgeklärten Jüngling einen Eßlöffel voll. Darauf wird der Ungläubige wieder gesund. Aber das Märchen vom Zauberer ist aus. Er nimmt sentimentalen Abschied von der jungen Dame, die ihn schon mädchenhaft, mütterlich zu lieben begann. Weil ihm nur die ausstudierte Lüge und nicht die einfache Wahrheit geglaubt wurde, muß er von dannen gehen. „Märchen muß man in Ruhe lassen", sagt er ungefähr, „dann leben sie weiter ewiglich. Wenn ein Märchen wahr geworden ist, dann ist es kein Märchen mehr; dann ist es aus." Und so zieht er fort, ein Fremdling, mysteriös, wie er gekommen.

Sil Vara

Eine unmögliche Frau

So heißt ein timides Stück Leo Lenzens; man hat es im

Hamburger Thaliatheater gespielt. Die junge Frau Annie Jefferies setzt sich opferfähigerweise für ihren des Mordes bezichtigten, aber völlig unschuldigen Gatten ein. Robert Jefferies junior hat sie, die ehedem in der Bar ein verkanntes Dasein führte, geheiratet und sich ihretwegen mit seinem millionenschweren Stockfisch von Vater überworfen. In der Mord-, oder besser: Selbstmordgeschichte ist die zweite Frau des alten Jefferies kompromittiert. Und die exemplarische Opferfähigkeit der guten, lieben, unmöglichen Frau Annie geht so weit, daß sie die Schuld oder den halben Schritt vom Wege der Stiefschwiegermama auf sich nimmt. Natürlich befriedigt obendrein das hergebrachte, ehrwürdige Ende alle Wohlgesinnten. Daß es solche Frauen nur noch bei der Birch-Pfeiffer gibt und die Handlung dem Originalroman des Generalanzeigers einer kanadischen Siedelung entnommen scheint, muß ich schon sagen. Aber Leo Lenz hat wohl nichts Geringeres im Sinn, als dem Film Konkurrenz zu machen. Herr Jeßner hatte beschaulich inszeniert. Centa Bré spielte eifrig, als ginge es mindestens um Otto Ernst. Gut war auch Roberts als junger Jefferies.

Arthur Sakheim

Landfahrer und Abenteurer

Franz Blei hat (bei Georg Müller in München) ein reizendes kleines Buch erscheinen lassen — ‚Landfahrer und Abenteurer' heißt es. Herr Blei hat sich da so über alten Büchern und Memoiren kleine Geschichten ausgedacht und ein bißchen la fortune korrigiert, denn die Wirklichkeit mochte ihm nicht immer gefallen. „So wirds schon nicht gewesen sein", sprach er, wenn es dem Helden nicht eingefallen war, so pointenreich oder auch pointenlos zu leben, wie es der Herr Doktor Blei gern gewollt hätte. Im Interesse einer feinen Literatur. Und er verbesserte, feilte, korrigierte — und es entstanden so allerliebste Dinge wie der ‚Herzog von Praslin' oder ‚Buck Whaley' oder ‚Nikodem von Nitzen'. Alles Leute, die bestimmt nie gelebt haben, deren Lebensgeschichte Blei aber mit bewundernswertem Ernst zu erzählen sich hinsetzt. Oder haben sie gelebt? Ganz gleich; wenn sichs nur hübsch anhört. Und das tut es.

Er hat den Typ des Abenteurers eigentlich sehr klar gesehen. Ohne die Fahne der Romantik, in die sonst die Erzähler ihre Männer einzuwickeln lieben. Ah, da ist einer, zum Beispiel, der abenteuert, wie andre schneidern oder sonst ein Handwerk treiben. Was sind Sie? Ich? Ich bin Abenteurer. Solche Leute sind das. Oder andre sind da, die wissen kaum etwas von sich, aber alles von der wilden Welt, in der sie herumrackern, daß es eine Art hat. Sehr kluge Bemerkungen fallen so nebenbei, und das Ganze ist in einem untadeligen Deutsch verfaßt. Der ‚Herzog von Praslin' etwa (zuerst hier erschienen) ist ein resignierter

Kriminalroman, aber so menschlich gesehen, so pathoslos, so vernünftig, daß mans fast glauben möchte — wenn der Autor nicht Blei hieße. Der kann große Menschen im Marionettenstil schön erkenntlich machen: er baut ein kleines Theaterchen auf, bewegt selbst die Drähte, spricht alle Rollen persönlich und versteht es gut, grade die weiblichen Puppen zu bewegen.

So lächelt man, ist angenehm unterhalten und klappt das Buch bekümmert zu, weil es nicht länger ist.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Robert de Flers, Gaston de Caillavet und Etienne Rey: La belle Aventure, Dreiaktiges Lstspl. Wien, Burgth. Drei-Masken.

Emil Ludwig: Der verlorene Sohn, Komödie. Stuttgart, Schsplhs.

Heinrich Reinhardt: Prinzeß Gretl, Dreiaktige Studentenoperette, Text von Bodansky und Willner. Berlin, Th. a. Nollendorfpl.

Karl Schönherr: Die Trenkwalder, Schspl. Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Hans Sturm: Der ungetreue Eckart, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Lstsplhs.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

31. 12. Oscar von Schönfeld: Das Märchen, Ein Akt. Hannover, Deutsches Th.

3. 1. Leo Lenz: Eine unmögliche Frau, Vieraktiges Schspl. Hamburg, Thaliath.

2) von übersetzten Werken

Andreas Nagg: Der Herr Minister, Dreiaktige Komödie. Frankfurt a. M., Schsplhs.

Jubiläen

Der Kaufmann von Venedig: 250, Berlin, Deutsches Th.

Die Tangoprinzessin: 100, Berlin, Thaliath.

Hinter Mauern: 75, Berlin, Komödienhs.

Hoheit — der Franzl: 75, Berlin, Residenzth.

Uriel Acosta: 100, Berlin, Schsplhs.

Wie einst im Mai: 100, Berliner Th.

Neue Bücher

E. Hemmes S. J.: Richard Wagners Parsifal. Mainz, Kirchheim & Co. 58 S. M. 1.—.

Alwin Kronacher: Die Kunst des Regisseurs. Heidelberg, Saturn-Verlag. 42 S. M. —.80.

Theodor Reik: Arthur Schnitzler als Psycholog. Minden, J. C. C. Bruns. 303 S. M. 4.—.

Theaterkalender auf das Jahr 1914. Herausgegeben von Hans Landsberg und Arthur Rundt. Berlin, Meyer & Jessen. 186 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Robert Albert: Friedrich Hebbel, der Auferstandene. Aehre II 13.

Julius Bab: Rollen. 1. Der Derwisch. Der neue Weg XLIII 1.

Fritz Engel: Die Bilanz des Lichtspiels. Deutsche Bühne VI 1.

Hugo Göring: Rettung durch Mozart aus dem Musikelend. Bühne und Welt XVI 7.

Franz Graetzer: Somnambule Schauspielerinnen. Neue Theater-Zeitschrift III 51/52.

A. Halbert: Paul Scheerbart als Dramatiker. Aehre II 14.

Georg Hartmann: Zur Inszenierung des Parsifal. Lokalanzeiger 661.

Julius Levin: Wagner und das Volk. Voss. Ztg. 662.

Udo Radenius: Naturalismus und Sprache. Theatercourier 1045.

Ernst Wachler: Das Opernproblem. Bühne und Welt XVI 7.

Personalia

Engagements

Berlin (Neues Volksth.): Kurt Gerdes von Bonn.

— (Opernhs.): Josef Schwarz vom wiener Opernth.

— (Thaliath.): Dora Hrach vom wiener Lustspielth.

Lübeck (Stadtth.): Carl Jahn (Heldentenor) vom darmstädter Hofth., Eva Bachmann.

Todesfälle

Julius Freund in Partenkirchen. Geboren am 8. Dezember 1862 in Breslau. Hausdichter des Metropoltheaters.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

X. Jahrgang 22. Januar 1914 Nummer 4

Der junge Nietzsche / von Egon Friedell

Zu Anfang der siebziger Jahre konnte man in Basel sehr häufig einen großen eleganten Herrn über die Straße gehen sehen, im Sommer mit einem hellgrauen, im Winter mit einem schwarzen Zylinder angetan, immer peinlich korrekt und sogar etwas mödisch gekleidet, unter dem Arm ein geschmackvolles Heft aus weichem, rotem Leder; und wenn nicht die ungewöhnlich dicken Brillen gewesen wären, die ihm ein etwas gelehrtenhaftes Aussehen gaben, so hätte man ihn für einen distinguierten Fremden halten müssen, der sich grade auf der Durchreise in dieses etwas philiströse Städtchen verirrt hatte. Es war aber der junge Universitätsprofessor Doktor Friedrich Nietzsche, eine der beliebtesten Persönlichkeiten der baseler Gesellschaft, eifriger Besucher von Bällen und Reunionen, Ideal zahlreicher Füchse und noch zahlreicherer junger Damen, ein überaus angenehmer Gesellschafter und großer Lacher, der richtige Typus des schwärmerisch verehrten Literaturprofessors, wie er in den zahllosen sentimentalen Romanen jener Zeit vorkommt, des Professors, den die Backfische heimlich lieben und in ihren Tagebüchern anschmachten, um so mehr, als er sich um diese schreckliche Liebe garnicht zu kümmern scheint. Man hat diese Figur unzählige Male im deutschen Lustspiel gesehen, das Burgtheater hat von ihr jahrelang gelebt, und meistens wurde sie von Ernst Hartmann gespielt, dem unvergeßlichen Darsteller jener ernst-liebenswürdigen deutschen Herzensbezwinger. Und diese Hartmann-Rolle war identisch mit jenem Nietzsche, der fünfzehn Jahre später Europa in eine Art geistiges Erdbeben versetzt hat, dessen Erschütterungen noch heute zu spüren sind und sich in der ihnen eigentümlichen wellenförmigen Bewegung wahrscheinlich über unser ganzes ferneres Jahrhundert verbreiten werden.

Sonderbar, darüber nachzudenken. Und doch auch wiederum: gar nicht sonderbar. Denn warum sollte ein großer Mann etwas Exotisches, Monströses, Exzeptionelles sein? Man müßte sogar

das Gegenteil erwarten, da ja seine Größe in nichts anderm besteht als darin, daß er der allermenschlichste von allen lebenden Menschen ist. Aber das Publikum empfindet darin freilich anders. Für sie muß ein Genie notwendig eine Barnum-Sache sein. Es ist dies ganz einfach die Form, in der die Masse der Durchschnittsmenschen sich gegen große Männer zu wehren versucht. Anfangs freilich wählt sie eine primitivere Methode: sie erklärt jeden großen Menschen für einen Narren. Da das sich aber auf die Dauer doch nicht halten läßt, so ergreift sie ein andres Auskunftsmittel: dann soll es wenigstens ein Riese, eine Hypertrophie und Ausschweifung der Natur, etwas ganz Ueberlebensgroßes und Unbegreifliches sein. Sie sind erst zufrieden, wenn sie sein Bild so lange vergröbert und verzerrt haben — sie nennen das ‚idealisieren' — bis es geeignet ist, auf Seifenschachteln und Pfeifenköpfen zu figurieren. Sie erreichen das durch ein ziemlich einfaches Verfahren: sie greifen irgendeinen Zug heraus, einen ganz unwesentlichen und äußerlichen — je äußerlicher, desto besser — und machen ihn zum einzigen Zug dieses Menschen. Napoleon ist ein Mensch mit schwarzer, tief herabhängender Stirnlocke, einen Fuß immer auf eine Kanone gestemmt und ununterbrochen „En avant, mes braves!" rufend; Goethe hat Tag und Nacht einen Ordensstern auf der Brust und einen mächtigen weißen Lockenkopf (obgleich er natürlich wie jeder Mensch von achtzig Jahren eine ungeheure Glatze hatte). Am schnellsten ist das Zerstörungswerk der Legende bei Schiller vor sich gegangen; es begann fast sofort nach seinem Tod. Daran waren die Befreiungskriege schuld, die aus seinen Werken patriotische Festspiele und aus seinen Sentenzen Devisen für Turnvereine machten, und so wurde er der ‚Dichter der Nation'. Und da ein Poet sich doch bekanntlich von den übrigen Menschen dadurch unterscheidet, daß er stets in einem Traumreich der Ideale lebt und nicht den geringsten Wirklichkeitssinn besitzt, so wurde Schiller zum weltfremden Dichterjüngling, dessen ganze Lebenstätigkeit darin bestanden habe, daß er in der Dachstube mit seiner Muse verkehrte. Wie entsetzt wäre man gewesen, wenn jemand Dinge wie ‚Verlegerabrechnung' oder ‚Zeitungsinserat' mit Schiller in Verbindung gebracht hätte! Oder gar, wenn jemand gewagt hätte, zu sagen: „Schiller hatte Sommersprossen. Schiller war engbrüstig. Schiller hatte eine viel zu lange Nase. Schiller hatte schlenkernde Armbewegungen. Schiller hatte X-Beine." Ja, es wäre wahrscheinlich schon eine Blasphemie gewesen, wenn jemand behauptet hätte: Schiller wurde sechsundvierzig Jahre alt. Denn Schiller durfte niemals das Alter eines Jünglings überschritten

haben. Kein Wunder, daß man dann auch jahrzehntelang seine Werke so auslegte, als ob sie alle von einem begabten Obergymnasiasten geschrieben worden wären.

Der Fall Schiller ist allerdings vermutlich der krasseste. Die Mitschuld hatten sicherlich die vollständig verlogenen Lebensbeschreibungen, die bald nach seinem Tode erschienen. Seine eigene Schwägerin, Karoline von Wolzogen, die zugleich seine erste namhafte Biographin war, hat das Hauptverdienst an der Schöpfung des ‚idealen Schiller'. Karoline war einer jener empfindsamen Blaustrümpfe, wie sie damals in der feinern Gesellschaft sehr häufig zu finden waren, und zudem in ihren Schwager zeitlebens unglücklich verliebt. So ist es wohl zu erklären, daß eine der genauesten Kennerinnen Schillers das falscheste Bild von ihm geschaffen hat.

Es ist daher doppelt erfreulich, daß die Dame, die es unternommen hat, Nietzsches Leben zu erzählen, von dieser Untugend des Idealisierens fast frei ist. Freilich würde es sich in diesem Falle, wenn man der sich schon langsam ankristallisierenden Legende entgegenkommen wollte, darum handeln, Nietzsche gewissermaßen ins Böse zu idealisieren. Man müßte ihn dann so schildern, wie einige Bildhauer es schon versucht haben: als den starren Herrenmenschen mit schreckenerregendem, wildem Attilabart und bösen, irren Blicken, die ununterbrochen Blitze schleudern. Denn so will es offenbar das Cliché, das sich in den Köpfen vieler Menschen bereits festgesetzt hat.

Die Frau, die begonnen hat, nun abermals Nietzsches Leben zu schildern, ist natürlich niemand andrer als seine Schwester Elisabeth Förster, der wir ja schon eine ganze Reihe liebevoller und aufschlußreicher Publikationen über den Menschen Nietzsche verdanken. Das angenehme kleine Buch, das im Nietzsche-Verlag Alfred Kröner erschienen ist, wird jetzt jedermann Gelegenheit geben, die schauerlichen Gerüchte, die über den ‚Uebermenschen' kursieren, an der Hand wirklicher Dokumente und Tatsachen ein wenig zu überprüfen. Das Bändchen, in Format, Einteilung und Diktion viel handlicher und lesbarer als die große Nietzsche-Biographie, ist im wesentlichen eine knappere, übersichtlichere und populärere Darstellung des Materials, das in dem frühern Werk niedergelegt ist. Es ist aber kein wörtlicher Auszug, und in mancher Hinsicht sogar vollständiger als das Hauptwerk, denn es ist durch einige hübsche Episoden bereichert worden, so zum Beispiel die Geschichte von dem merkwürdigen Heiratsantrag, den Nietzsche einer jungen Dame machte, die er erst wenige Stunden kannte, der aber glücklicherweise abgelehnt wurde. Der vorliegende Band heißt: ‚Der junge Nietzsche' und erzählt

die erste Lebenshälfte; ein zweiter Band soll den Titel: ‚Der einsame Nietzsche' führen.

Die drei großen Ereignisse jener Zeit waren für Nietzsche der deutsch-französische Krieg, die Freundschaft mit Richard Wagner und die Konzeption der ersten Werke: der ‚Geburt der Tragödie' und der vier ‚Unzeitgemäßen'. Der große Krieg machte Nietzsche zum Patrioten so gut wie jeden andern Deutschen. Es wäre kindisch, sich darüber wundern zu wollen. Nietzsche empfand selbstverständlich dasselbe, was jeder gesunde Mensch damals in Deutschland empfand: daß endlich einmal abgerechnet werden müsse. Er war nicht genug ‚Literat', um gewisse Bedenken, die er schon damals gegen die deutsche Kultur auf dem Herzen hatte, und seine große Bewunderung für die französischen Essayisten und Aphoristiker, die seine ersten philosophischen Lehrer und schriftstellerischen Vorbilder gewesen sind, irgendwie mit seinen politischen Anschauungen zu vermischen.

Das Verhältnis zu Wagner hat Frau Förster mit großem Takt und mit bemerkenswerter Objektivität und Behutsamkeit behandelt. Aber dennoch geht aus dieser Darstellung wiederum hervor, was aus allen Darstellungen der verschiedensten Parteien stets hervorgegangen ist: daß Wagner in Nietzsche niemals etwas andres gesehen hat als einen wirksamen Propagandisten. Es wäre ungerecht, Wagner hieraus einen Vorwurf zu machen, denn dies floß aus seinem innersten Charakter, der in allem und jedem der eines großzügigen Agitators gewesen ist. Wagner war eben im Leben dasselbe wie auf der Bühne: Organisator, Oberregisseur, Generalagent, Theatrarch. Dies war eben seine Lebensform, die Grunddominante seines Temperaments. Aber es läßt sich wohl begreifen, daß die Erkenntnis dieser Tatsache Nietzsche aufs tiefste befremden und in eine Krise versetzen mußte.

Die geistige Signatur dieses Abschnitts ist eine ausgesprochen romantische. Es ist freilich eine andre Romantik als die zur Zeit Tiecks, eine kältere, strengere, wirklichkeitstreuere; sie verhält sich zu dieser wie die Naturwissenschaft zur Naturphilosophie, wie Schopenhauers Atheismus und Pessimismus zu Fichtes Deismus und Optimismus, wie Bismarcks Realpolitik zu Wüllners leisetreterischem Obskurantismus, wie Ibsens Gesellschaftskomödien zu Schillers Geschichtstragödien. Aber Nietzsches ganze Weltanschauung war dennoch bis ins kleinste romantisch bestimmt: schon sein Erstlingswerk ist, näher besehen, nicht mehr und nicht weniger als der Versuch, den Begriff der klassischen Antike zu zerstören und die Griechen als ein Volk von Romantikern darzustellen. Und ist der Kampf gegen den Philister,

der gleich in der ersten Unzeitgemäßen aufs wirksamste eröffnet wird, nicht das ewige Thema der romantischen Schule gewesen? Daß Wagner der Apostel der Romantik war, hat Nietzsche ja selbst später deutlich erkannt. Und daß auch Schopenhauer durchaus ins romantische Lager gehört, hat Ernest Seillière — in einem Buch: ‚Schopenhauer als romantischer Philosoph' — knapp, klar und erschöpfend dargelegt. Seillière ist ein Romantikerfresser, für ihn ist die Romantik das Grundübel und die Hauptgefahr des modernen Geistes, er hat eine ganze Reihe von Schriften über und gegen die Romantik herausgegeben, und die wichtigste führt den Titel: ‚Die romantische Krankheit'. Aber der Haß gegen die Romantik hat seine Augen geschärft, und er hat das romantische Gespenst in Winkeln aufgestöbert, wo man es bisher garnicht vermutet hatte. Selbst Nietzsche ist in einer spätern Polemik dem Schopenhauerschen Romantizismus nicht so tief an die Wurzel gegangen wie Seillière.

Das äußere Bild, das Frau Förster von dem damaligen Leben Nietzsches entwirft, ist hell und freundlich, und man wäre versucht, eine außergewöhnliche Liebenswürdigkeit als den Grundzug des jungen Nietzsche zu bezeichnen. Das paßt nun freilich nicht in die Legende. Und Frau Förster scheint selbst ein wenig unter dem allmächtigen Druck dieser Legende zu stehen, wenn sie sagt: „Vielleicht stellt diese Lebensbeschreibung hauptsächlich das Problem dar, daß Friedrich Nietzsche, der unsre gegenwärtigen Moralgesetze verneinte, jedenfalls sie aus ganz andern Untergründen herleitete, als bis dahin geschehen war, daß dieser Umwerter aller Werte unsre heute geltende Moral bis in ihre höchsten und feinsten Forderungen erfüllt hat. Mögen andre dieses Problem zu lösen suchen." Ich glaube aber, dieses Problem ist heute doch wohl schon von der Mehrzahl der Gebildeten gelöst, und zwar auf einem sehr einfachen Wege: man hat nämlich einsehen gelernt, daß hier überhaupt gar kein Problem vorliegt. Denn ein solches wäre doch wohl nur vorhanden, wenn es sich um einen Widerspruch zwischen Leben und Lehre handelte. Aber Nietzsches Philosophie deckt sich, wenn man sich nur bemüht, ein wenig in die Tiefe zu sehen, genau mit dem Menschen, der uns in Frau Försters Biographie entgegentritt. Denn selbstverständlich kann nur ein Mensch der höchsten und tiefsten, der stärksten und zartesten Sittlichkeit die Moral überwinden, überwinden in der einzig angemessenen Bedeutung, daß er sie nämlich aufhebt, aufhebt im Hegelschen Sinne, das heißt: auf eine höhere Stufe, in der sie enthalten ist. Nietzsche rechnet eben mit Menschen, die durch die ganze Schule und Entwicklung der äußersten Milde, Men-

schenfreundlichkeit und Selbstaufopferung bereits hindurchgegangen sind, und in ihr so gereift sind, daß sie sich den außerordentlichen Luxus gestatten können, nicht weichherzig zu sein — aber nicht mit Menschen, die noch nicht einmal weichherzig sind, das heißt: mit Nietzscheanern.

Im übrigen ist diese kleine Biographie eines der rührendsten Bücher, die sich denken lassen. Es liegt schon eine Pikanterie darin, wenn Frau Lisbeth, das gute „Lama“, den Alleszermalmer, den wir uns mit einem Donnerkeil vorzustellen pflegen, immerzu Fritz nennt. Wir sehen die beiden förmlich vor uns: den großen, starken, aber doch immer etwas kränklichen und überempfindlichen Bruder, der so ungeheuer gescheite und gebildete Sachen schreibt, und die fürsorgliche Schwester, die ihn mit dem weiblichen Instinkt der Liebe versteht und betreut wie eine aufopfernde kleine Mama. Sie sucht für ihn die Wohnungen, sie ordnet seine Manuscripte, sie geht sogar für ihn, allerdings erfolglos, auf die Brautschau. Das Schönste und Wertvollste an diesem Buche ist zweifellos, daß in ihm das große Kind Nietzsche auf jeder Seite hervortritt, das große Kind, das in jedem echten Genie steckt.

Ein zweiter überraschender Zug des jungen Nietzsche ist eine fast rührende Zurückhaltung und Bescheidenheit. Nichts deutet darauf hin, daß er in sich bereits den künftigen Umwerter, Götzenzertrümmerer und Sprachschöpfer erblickte. Denn, wenn auch das Bild, das er von Schopenhauer entwarf, Zug für Zug auf ihn selbst paßt: er wußte es damals noch nicht. Später wurde er bekanntlich größenwahnsinnig. Er hielt sich nämlich für Friedrich Nietzsche.

Frauen / von Peter Altenberg

Die meisten Männer sind sentimental, wenn es ihnen in ihren Kram paßt. Zum Beispiel: „Mir, mir kannst du das antun, mir, der dich aus dem Sumpfe herausgerettet hat, mir, ohne den du elend verkommen wärest?!“ Sie will eben das nicht hören, daß sie überhaupt in einem Sumpf je gesteckt habe, in einer prekären Lage! Daran sie zu erinnern, empört sie, zumal zu einer Zeit, wo sie noch höher hinaus will, wenn auch auf deine Kosten! Herr, sie will es sich einreden, daß sie als Prinzessin fertig vom Himmel herabgefallen sei, direkt in ein elegantes Auto hinein! Erinnere sie nicht sentimental, wer sie war, denn eben das will sie vergessen! Schreibe ihr nicht: „Wo sind die Zeiten, da wir noch im fünften Stock eines alten Hauses — — — —?!“ Denn, siehe, sie will im Hochparterre eines neuen Hauses!

Der Bogen des Odysseus

Ich werde wohl auch hier so kalt erscheinen, wie ich den ganzen Theaterabend geblieben bin. Leider. Da hat man vor der Aufführung gelesen, daß diese dramatische Dichtung zwar kaum homerisch, aber vielleicht shakespearisch sei; und nun erweist sie sich nicht einmal als genügend hauptmännisch. Mein Herz ist bei Fuhrmann Henschel und Florian Geyer, bei Emanuel Quint und bei Michael Kramer, in deren Nachbarschaft Odysseus strebt und nicht gelangt. Was ists um ihn? Er kehrt zurück. Gealtert, elend und zerfetzt küßt er die Erde Ithakas nach zwanzigjähriger Irrfahrt. Die Träne quillt, die Heimat hat ihn wieder. Die Quellen rieseln neu, die Götter blitzen Freudenfunken übers Land, Pan tobt durch seine Syrinx, Zeus breitet um des Dulders Haupt die Glorie adeligen Menschentums; und diese hilft ihm vorderhand noch nicht, erkannt zu werden. Er grübelt, quält sich, zweifelt und verzweifelt, erlebt auf festem Boden eine schmerzenreiche Odyssee der widerstreitenden Empfindungen, wird hochgehoben und hinabgeschleudert, schwankt zwischen Demut und Verzücktheit, wechselt seine Masken, redet irre, prüft feindliche und freundliche Gemüter, sehnt sich nach Zärtlichkeit und Ruhe, fühlt nach und nach antäisch seine Kräfte wachsen, wird endlich doch erkannt, bereitet klug die reinigende Rache vor — und übt sie im entscheidenden Moment. Er spannt den eigenen Bogen. Die wüsten Freier fallen. Nichts steht mehr im Wege. Und so ergreift Odysseus wiederum Besitz von seinem Grund. Man müßte mit ihm jubeln, wie nach der Krisis der Tragödie mit dem Sieger. Was ists um ihn? Wie kommt es, daß mich all das kalt läßt?

Homerus post Homerum. Das zu sein, hätte doch nur dann einen Sinn, wenn Hauptmann Vorgängen, die seit Jahrtausenden wie für die Ewigkeit geprägt sind, eine sogenannte moderne Auslegung gäbe. Wenn die Heimkehr des Odysseus, seine Zerrüttung und seine Wiedergeburt, wenn also, noch einmal, die Odyssee der Nerven nach der Odyssee der Gliedmaßen, wenn die Seelenkrankheit nach der Seekrankheit eine symbolische Bedeutung empfinge, die sie vor dem zwanzigsten Jahrhundert nicht gut haben konnte. Wenn der ‚Bogen des Odysseus' sich zur ‚Odyssee' verhielte, wie die deutsche

‚Iphigenie' zu der griechischen. Wer den Homer durchsucht, wird schwerlich finden, worin Hauptmann ihn vertieft oder verfeinert oder erneuert oder sonstwie überboten hätte. So echt Hauptmanns bukolischer Naturalismus, sein Zusammenhang mit der Landschaft ist: an Homer erinnert er, wie ein Gemüsebeet an einen Urwald. (Homer sei ein gehässig mächtiger Maßstab? Er ist der eine von den beiden, die für diese Dramatisierung Homers vorhanden sind. Der zweite ist von Hauptmanns Meisterwerken genommen und hoffentlich erlaubt, trotzdem er hierfür ebenfalls zu mächtig ist.) Daß der Ort der mangelnden Handlung aus dem Königspalast zu Eumaios verlegt ist, erspart uns von den hundertundacht Freiern hundertundvier, verkleinert und verengt aber auch alle andern Dimensionen. Siehe, die Sonne Homers lächelt durch einen allzu schmalen Spalt in die Hütte des vielgetreuesten Sauhirten, wo es ganz und gar nicht kurzweilig zugeht. Hauptmann hat offenbar gemeint, daß die innere Einsamkeit des Odysseus, daß die Ueberlegenheit des Dämons, der genialen Persönlichkeit über das Alltagsvolk um so sinnfälliger und ergreifender werden müßte, je länger sie mit sich allein, je länger sie unter den Menschen unentdeckt bliebe. Vielleicht zögert er deshalb die Erkennungsszene bis ans Ende des vierten Aktes hinaus. Dabei beachtet er nicht, daß das zwei schlimme Fehler verschuldet: Eintönigkeit und Unwahrheit. Der Kontrast des Bettlers, mit dem Hirten, Mägde, Freier und die nächsten Verwandten teils gütig, teils wütig umspringen, zu dem König, der in diesen Lumpen steckt, nutzt sich zu schnell ab und ist, vor allem, nach einer glaubhaften Psychologie überhaupt nicht durch vier Akte aufrecht zu erhalten. Wie weise bei Homer, daß sein Odysseus sich sofort dem Sohn enthüllt und Schlag auf Schlag von Argos, seinem Hund, und Eurykleia, seiner Schaffnerin, erkannt wird! Für Hauptmanns Bettler, der verdächtige Reden führt, das wunderlichste Wesen an den Tag legt und Laertes täuschend ähnelt, sind sie sämtlich blind und taub. Im Epos ließe man sichs nicht gefallen; das Drama vollends wird dadurch gemordet. Da die Erkennungsszene künstlich aufgeschoben ist, hat sie auch an der Stelle, wo sie steht, zu wenig Nachdruck. Motiviert ist weder, daß sie hier steht, noch gar, daß sie anderswo nicht steht. Sie könnte tatsächlich überall stehen. Bei einem Theatraliker würde man sagen, daß er sie im

ersten Akt nicht ‚bringt', um für ein abendfüllendes Stück genügend ‚Spannung' zu haben. Bei Hauptmann wird man das schon darum nicht sagen, weil die theatralischen Qualitäten des Stückes gering sind.

Seid ehrlich: jene Glanzszenen, auf deren Bühnenwirkung ihr nach der Lektüre gewettet habt — sie ‚kommen' nicht, sie glänzen nicht, sie zünden nicht. Man spürt eine Glut glimmen; aber man sieht keine Flamme herausschlagen. Entwürfe zu Herrlichkeiten. Laertes: wie er mit Eurykleia seine Jugend besinnt; Odysseus: wie er beim Anblick des verwahrlosten Erzeugers von Schauern ergriffen wird und zwischen gespieltem und keimendem Wahnsinn tanzend, küssend und lallend umherfiebert; Telemach: wie ihn die Fahrt nach Lakedaimon und Nestors Schilderung von den Vaters Taten zum Manne schmiedet; Leukone: wie sie, halb schwesterliche Braut, halb mütterliche Göttin, mit zarten, festen Händen die Geschicke lenkt — das alles sind Samenkörner, die nur in fettes dramatisches Ackerland gesenkt zu sein brauchten, um wunderbare Früchte zu tragen. Aber sie sind in den Triebsand gepflanzt, der von einem Weltenepos der Vorzeit in unsre Tage herübergeweht ist. Sie verkümmern zwischen Unkraut und leerem Stroh. Diese Freier! Mit ihnen hat Hauptmann garnichts anzufangen gewußt. Sie stören, wo sie hingesetzt werden. Wenn es nicht weiter geht, treten sie ab, um zu beraten. Auch als dramatische Personen treffen des Odysseus Pfeile sie mit Recht, mit Recht. Hätte Hauptmann, statt durch sie Penelopen, sie durch Penelope beschrieben, so wäre nicht allein ihr leibhaftiger Verlust als Gewinn zu verzeichnen gewesen, sondern hauptsächlich für Odysseus ein Partner geschaffen worden, der dieser Gestalt den monologischen, den undramatischen Charakter und dem Schluß die fragmentarische Schwächlichkeit genommen hätte. An ihren Schlüssen sollt ihr sie erkennen. Dramatiker beenden ihre Dramen mit dem Ende. Dieses hier begönne damit, daß die Königin aus dem geheimnisreichen Dunkel, worin man über sie ein bißchen dreist gemunkelt hat, sich in die Helligkeit eines erotischen Konfliktes wagte, der wirklich bei Homer nicht vorkommt und Hauptmanns dramatischer Dichtung vielleicht dichterische Notwendigkeit und die Natur eines Dramas gegeben hätte.

Dann wäre höchstens noch eine brauchbare Aufführung zu wünschen gewesen. Das Deutsche Künstlertheater — wo es helfen mußte, versagte es; wo es schaden konnte, legte es sich ordentlich ins Zeug. Viel Geschrei, sehr viel Geschrei und wenig Wolle, nämlich wenig Phantasie und was sonst zur Verkörperung eines Griechenstücks gehört. Der panische Taumel eines mittelländischen Hirtenvolks hatte mit klassischen Begriffen nichts gemein als die Erinnerung an den Luna-Park. Reicher als schmerzlich-vertrottelter Laertes, die Lehmann als überflüssige Eurykleia und Fräulein Servaes als saftiges Blondirnchen Melanto: das war fast alles. Der Dilettantismus der Dame Leukone ächzte zum Himmel, die Kopierwut ihres Freundes Telemach verstörte Kainzens Grabesruh, Eumaios schien aus Burg bei Magdeburg herbeigeholt, und der für den Eumaios wie geboren ist, zermattete mit achtenswertem Fleiß sich am Odysseus. „So guten Bogen gibt es nicht, den solche Klumpfaust nicht zerbricht." Wer gar Hauptmanns ‚Bogen des Odysseus' zu den minder guten zählt, wird niemals ohne Gänsehaut an diesen Abend denken.

Meditation über Don Giovanni / von Leopold Ziegler

(Fortsetzung)

Das Symptom der Untreue ist die Gleichgültigkeit gegen die Vergangenheit. Der vollkommen Treulose ist der vollkommen Vergangenheitslose. Der Don Juan hat sich einem Weibe angenähert, hat sie besessen, sich körperlich zu eigen gemacht, um genau so unberührt, so unverwandelt von ihrer Seite aufzustehen, wie er sich zu ihr legte. Seine Verliebtheit oder vielmehr seine Begehrlichkeit erstarrt ihm sofort zu einem gewissermaßen geschichtlichen Faktum. Geschichtlich in dem Sinne, daß es für die Gegenwart gleichgültig und unwirksam bleiben soll; daß es war, nicht: ist. Dabei vollzieht sich etwas Aehnliches wie in der Dogmenbildung der Religion, der Fichte zum Vorwurf macht, sie vergeschichtliche das Metaphysische. Vergeschichtlichen heißt aber hier soviel wie in des Begriffes übelster Bedeutung „materialisieren", gleichsam zu einem Klumpen leblosen Stoffes entseelen, was reine, unstoffliche Wirkung in die Ferne bleiben sollte. Die Vergangenheit leugnen, die erotische Verbindung mit einem Weibe als völlig Wirkungsloses, Un-Wirkliches, Gewesenes bewerten, viel zu nichtig und

nichtseiend, um an der Gegenwart teil zu haben, viel zu nichtig, um auch nur in der Erinnerung ausreifen, welken und wieder blühen zu dürfen, einfach ausgelöscht, aus dem Leben gestrichen — das ist Don Juans zweite Sünde wider den Geist, will sagen: gegen die Liebe. Eine höchlich materielle, ja, fetischistische Auffassung vom Leben gibt sich darin unzweideutiger als sonstwo zu erkennen. Leben ist für Juan nur die unmittelbare Gegenwart und ihre Veränderlichkeit, nur das Abenteuer dieser Stunde, das Mädchen für heut Nacht. Und wenn diese tödlich ungeistige Lebensdeutung vom Weibe nicht anerkannt wird, wenn sie in einem starken Instinkt die Liebe nirgends als bloßes Faktum, als einmaliges Gewesensein begreifen kann und von ihrem Glauben an die Dauer und Unzerstörbarkeit ihres Gefühls nicht abzubringen ist, ja, wenn sie auf das unverjährbare Recht der Vergangenheit pocht, weil jede Gegenwart ein Produkt des Vergangenen, Unvergänglichen ist, so beweist das ihre tiefere Erkenntnis. Das Weib will nicht glauben, daß auch nur die feurige Aufwallung einer kupplerischen Stunde ganz und gar vergänglich sein soll. Sie empört sich gegen den ruchlosen Versuch, die Vergangenheit aus der Gegenwart zu tilgen und damit die Kontinuität der Person, des eigenen Ich preiszugeben. Sie rechnet die Vergangenheit zu sich, zu ihrem Selbst, in dessen Gewebe sie eingeschlagen bleibt, sie versteht die Liebe nicht historisch, sondern metaphysisch, nicht als Faktum, einkapselbar in Raum und Zeit, sondern als entwicklungsfähige, entwicklungsbedürftige Tendenz. Der Zusammenstoß, welchem Don Juan unvermeidlich zutreibt, wird sich mithin dann ereignen müssen, wenn die Vergangenheit nicht zu begraben ist, wenn sie in die Gegenwart einbricht und damit einen Lebenswillen in seiner Existenz bedroht, der das Vergangene aus der Welt geschaltet und zur Belanglosigkeit verurteilt hat.

Und jetzt begeben wir uns vom Don Juan der Mythe wieder zum Don Giovanni des da Ponte zurück. Ist es doch, als habe er diesen Exkurs schon für sich selbst gemacht: so fabelhaft exakt bringt er die nächste Situation seines Dramas mit ihm in Uebereinstimmung. Tatsächlich gipfelt sich der erste Akt durch diesen Einbruch der Vergangenheit in Don Giovannis neues Abenteuer zu einer abermaligen und letzten Erhebung auf. Gleichsam in drei Verkörperungen schreitet die Vergangenheit auf ihn zu, in drei Gestalten, gegen die er sich in verschiedenen Graden schuldig bekennen müßte, wenn ein solches Bekenntnis überhaupt von ihm zu erwarten wäre. Diese drei Gestalten Elviras, Annas und Ottavios weiß dann der

Librettist geistreich mit der Verführung Zerlines zu verknüpfen, wie um anzudeuten, daß hier Geschehenes und Zukünftiges ineinanderschmelzen, daß niemand das eine wünschen und erleben kann, ohne sich mit dem andern zu beladen, daß die Wirkungen unsrer Taten gleichsam eine Dauer haben und fortwirken in der Zeit, trotz uns und gegen uns, ob wir sie nun anerkennen oder verleugnen. So dehnen sich diese drei Gestalten ungesucht zu sinnbildlich großem Wuchse aus, und es bleibt abermals der unvergleichliche dramatische Instinkt des Abbate zu rühmen, der diese Tatsache mit einem sehr einfachen, aber nie versagenden Mittel hervorheben zu wollen scheint: er läßt die Verschworenen verlarvt den Ballsaal betreten. Unter allen Umständen nämlich haftet dem verlarvten Gesicht das Unheimliche der Unbekanntheit an, und leicht kann diese Wirkung durch abgemessenes, strenges, schweigsam düsteres Betragen bis zum Grauenhaften gesteigert werden. Geheime Richter der Fehme oder venezianische Inquisitoren haben ihre furchtbaren Urteile verlarvt gefällt, und wenn diese Zeiten auch halbwegs vergessen sind, so ist es noch heute für empfindliche Gemüter bis zu einem gewissen Grade erregend, wenn sie sich etwa unmaskiert zwischen lauter Masken finden. Hinter jeder Larve kann ein andrer stecken, als wir vermuten, ein Fremder, ein Feind, ein Mörder. Indem die Vermummung unsre Einbildungskraft zu Vermutungen und Deutungen anreizt, wird der Vermummte in des Wortes eigenstem Verstande bedeutend. Vom Bedeutenden aber bis zum Symbolischen ist der Schritt so nahe und schnell getan, daß Hebbel diesen zweiten Begriff geradezu mit Hilfe des ersten zu bestimmen versucht sein konnte. Uebrigens hat Poe in einer seiner Novellen die Symbolik des Verlarvtseins bis zum Unerträglichen auszunutzen verstanden, wenn er in eine heitere Gesellschaft plötzlich die maskierte Pest fremd und rätselhaft eintreten läßt.

Hat also in unserm Falle der Verfasser des dramatischen Szenariums alles getan, um die drei Gestalten der Verschworenen auf dem Bankett zu geheimnisvoll symbolischer Erscheinung zu steigern, so ist er abermals den Bedürfnissen des Musikers so weit wie möglich entgegengekommen. Er hat das Drama bis zur Gegenüberstellung der treibenden Mächte entwickelt: hier der treulose erotische Abenteurer, dort die Gekränkten und Beleidigten seiner vergangenen und gegenwärtigen Tat. Der dramatische Antagonismus ist durch ausschließlich szenische Mittel bis hart an die Grenze einer vielbedeutenden Sinnbildlichkeit gerückt, sodaß gleichzeitig der Augenblick da ist, wo der szenische Erfinder nicht mehr weiter gelangen kann, sondern

das übrige den Ausdrucksmitteln des Musikers überlassen muß. Denn nur dieser verfügt hier über eine Möglichkeit, an die zu denken keinem andern Künstler erlaubt wäre. Was es nämlich im letzten Sinne heiße, die Vergangenheit aus ihrem Schlaf zu wecken und sie als dramatischen Contrapposto gegen Giovanni zu gebrauchen, das offenbart die Musik zu dem Finale dieses Aktes. Trotzdem Mozart hier durchaus noch nicht, wie später im zweiten Akt, die Themen aus der dritten Szene aufnimmt, trotzdem das ganze Finale gar nicht in D-moll, sondern in C-dur gesetzt ist, wird durch eine Art musikalischer Umschreibung die Erinnerung an den Komtur in der orchestralen Symphonie erschütternd gegenwärtig. Noch bleibt er selber fern. Aber in den groß bewegten Auftritt, in den Tumult der Gäste, dringen schon Klänge und Rhythmen von herzbeklemmender Bangigkeit, wie zu den Worten: trema, trema, scelerato. Durch sie wird dieser tosende Ausbruch sonderbarlich gedämpft, und man ahnt, daß es sich bald um andres handeln wird als um die zornig aufgeregte Meute der Bauern und Verschworenen, daß der Aufruhr, der Giovanni umbrandet, nur ein Gleichnis, ein theatralisches Sinnbild ist. Hier steht es dann in der Machtvollkommenheit der Musik, in einem Maße tragisch zu wirken wie keine andre Kunst.

Wir sind, glaube ich, dazu berechtigt, jede Wirkung eine tragische zu nennen, wo das Individuum als Exponent überindividueller Kräfte oder Gesetze empfunden wird. Nicht so, als ob das tragische Individuum unter ihnen verschwinden müsse, sondern im Gegenteil: daß es durch sie erst zur eigentlichen Manifestation, zu seiner echtesten und stärksten Lebensäußerung getrieben wird. Es war der Triumph jedes tragischen Kunstwerks von den Griechen bis auf uns: den Einzelnen mit dem Nimbus eines individuellen Lebensgesetzes auszuzeichnen — der Triumph, aber auch die Voraussetzung für jede Tragik. Das Individuum mag sein, wie es will: glänzend, geistreich, erfinderisch, es mag sich beliebig wertvoll, tüchtig, tapfer, treu und großherzig erweisen, oder, im Gegenteil, boshaft, tückisch, albern, matt und dreckselig befunden werden, um einen Gegenstand der Betrachtung, des aesthetischen Interesses zu bilden: tragisch erscheint es nur, wo es im Guten oder Bösen sein Lebensgesetz hat, das es durchzuhalten willens ist, wo es über sich eine Notwendigkeit verhängt sieht, der es sich nicht entzieht. Zur Tragik veranlagt ist nur, wer ein individuelles Gesetz besitzt, das sich brechen, aber nicht biegen läßt, wer tausendmal Ja sagt zu allen Verhängnissen und Schicksalen, die dieses Gesetz über ihn bringt. (Fortsetzung folgt)

Zum Tode Lichtwarks / von Robert Breuer

Dieser Hamburger Museumsdirektor war ein kultivierter Bürger. Das ist viel in Zeiten, auf denen die Barbarei der Uniform, der Mistgabel und des geängstigten Oberlehrerfracks knurrend lastet. Lichtwark war von jenem menschlichen Format, an dem gemessen die Spiritusepigonen der preußischen Junker nicht mehr sind als springende Sandflöhe. Lichtwark war ein Hanseat: die Augen klar gradaus gerichtet, das Rückgrat steil und die Seele blond. Er verachtete die Unproduktivität der Erben, weil er ein Aristokrat war; er verachtete den Pöbel, weil sein ganzes Wesen ausgefüllt wurde vom Glauben an die Demokratie. Er konnte sich ganz seiner engen Heimat hingeben und durfte ein Durchforscher der hamburgischen Malgeschichte sein, weil sein Blick die Welt umfaßte, und weil er mit tiefer Ehrfurcht vor dem Entwicklungsgang, aber auch vor dem Ziel der Geschichte stand. Ohne der Lächerlichkeit unsrer Nuance-Aestheten zu verfallen, konnte Lichtwark vom guten Geschmack predigen; er konnte das Makartbukett verdammen und den schlichten Feldblumenstrauß lieben; er durfte die Verlogenheit unsrer Palastfenster und Flügeltüren geißeln; er durfte sich um die Wiedererweckung der Medaille und um die Besserung der Photographie mühen, weil er nie vergaß und nie vergessen ließ, daß alle diese Fragen vom guten oder schlechten Geschmack nur Wert haben, wenn sie vorbereiten auf die letzte und große Entscheidung: Kunst oder akademische Lüge. Lichtwark war einer von den wenigen, die, während sie sich mit dem Kunstgewerbe befassen, Künstler bleiben; er kannte den Unterschied zwischen einem Plakatmacher und einem Maler, zwischen einem Typographen und einem Dichter, zwischen einem Dandy und einem Menschen. Er war ein Mensch: das war seine wesentliche Leistung. Alles übrige, was er geschaffen hat, war nur die Konsequenz aus diesem Eigentlichen. Er hat der Stadt Hamburg ein Museum gesammelt und geordnet, das jedem, der es betritt, Leben abgibt; er hat Bücher geschrieben, die, weil sie Bekenntnisse sind, Bekenner erwecken; er hat die Kunst in die Massen zu tragen versucht, weil er niemals daran einen Zweifel ließ: daß die Zeiten des alten Adels vorüber sind und die Zukunft dem neuen Volke gehört. Lichtwark verachtete den Bourgeois, der sich „mit den Fetzen fürstlicher Pracht schmückt“; er wartete auf „die neue Evolution der Dinge, die einmal kommen wird“. Als ein Pionier schritt er solcher Evolution voran.

Deutschem Wort, deutscher Art / von Julius Bab

Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt. Aber es wird Leute geben, die finden, daß diese Gunst übertrieben und der Begriff Welt doch zu weit gefaßt ist, wenn man gleich bis nach Oberschlesien geschickt wird. Ich persönlich bin gar nicht dieser Ansicht. Ich möchte nicht überall leben, aber sehen möchte ich alles. Und die Woche, die ich in Deutschlands Südostecke, in den slawisch umdrängten Landstädten und im Kohlendunst des Hüttenreviers, zugebracht habe, erachte ich durchaus nicht als verloren. Man möchte doch gern mehr als einen Landkarten- und Schul-Begriff mit dem Wort ‚Deutschland' verbinden — und nun weiß ich: auch hier ist Deutschland!

Aber die Sache hat allerdings ihre Schattenseiten. Es wird Theater gespielt. Und zwar schonungslos überall wird Theater gespielt. In Neiße und in Oppeln, in Gleiwitz und in Ratibor. Sie können es nirgends lassen. Nicht etwa, als ob ich so leichtsinnig gewesen wäre, in diese Theater hineinzugehen. Vor solcher Versuchung war ich geschützt, denn ich hatte selber des Abends zu tun — ich war ja da, um mit herrlichen Vorträgen allabendlich den Geist der Oberschlesier zu erleuchten. Aber selbst ganz von außen gesehen, ist dieser Theaterbetrieb nicht schmerzlos.

Das geht nicht in erster Linie auf die Architektur. Da ist zum Beispiel Kattowitz: die merkwürdigste Stadt des ganzen Distrikts, keine Kleinstadt und keine Mittelstadt, sondern eine winzig kleine Großstadt. Auf einen Kreis von fünfhundert Meter Radius ist ungefähr alles zusammengedrängt, was die moderne Großstadt macht: die vierstöckigen Mietskasernen, die eleganten Villen mit Vorgärten und die geistlichen und profanen Kulturbauten. Und zwanzig Schritte weiter ist das kahle Feld. Diese Stadt ist nicht gewachsen: sie ist in wenigen Jahrzehnten fertiggestellt worden und hat sich deshalb erst garnicht mit altmodischen Sachen abgegeben, sondern die Kleider gleich nach dem neusten Schnitt bestellt. Recht eigentlich den Mittelpunkt aber bildet höchst löblicher Weise das Theater: ein wirklich schöner Bau, dessen Ueppigkeit nur so zu erklären ist, daß hier der Staat alle prononciert deutschen Unternehmungen unterstützt. Denn das Deutsche steht hier auf etwas schwachen Füßen, und wenn grade Markt ist, hört man auf den Straßen viel mehr Polnisch, auch Jiddisch, als Deutsch. Und deshalb prangt in Riesen-

buchstaben am Giebel des schönen Theaterbaus die Inschrift: Deutschem Wort, deutscher Art.

Was aber prangt auf dem Theaterzettel? Es prangen in anmutiger Abwechslung: Die Tango-Prinzessin, Die Kino-Königin, Filmzauber, Wie einst im Mai, Die spanische Fliege, Die ideale Gattin — und wenn es hoch kommt, sind es ‚777:10'. So oder ganz ähnlich prangt es auch von dem Theaterzettel in Ratibor und in Neiße, in Oppeln und in Gleiwitz. Und daß der Tarnowitzer, der mir leider entgangen ist, anders aussieht, das bezweifle ich. Und weil denn die Haupteigenschaft deutscher Art bekanntlich die Ehrlichkeit ist, so möchte ich vorschlagen, die stolze Inschrift ein wenig zu ändern. Ungefähr: Oesterreichischem Geklimper, deutscher Vertrottelung.

Wie wäre es übrigens im Ernst, wenn jene Mächte, dank denen so prachtvolle Theater gebaut werden, sich auch ein wenig darum kümmerten, was in diesen Theatern geschieht? Man sollte Organisationen, Zusammenlegungen, Verteilungen schaffen, die einen wahrhaften Kunstbetrieb ermöglichen; und man sollte das Operettengeschäft den Unternehmern gönnen, die schon nicht ausbleiben werden, wenn es tatsächlich so rentabel ist. Vielleicht wäre es wirklich gut, in diesen Gegenden, die so schwer um ihren Nationalcharakter kämpfen, die Majestät deutschen Worts und deutscher Art nicht allzu sehr durch die Kino-Königin und die Tango-Prinzessin repräsentieren zu lassen.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Im Lustspieltheater: ‚Schwechater Lager', eine Komödie in drei Akten von Fonson und Wicheler, deren Original in Paris unbändigen Erfolg gehabt haben soll. Auch in der geschickten und taktvollen wiener Bearbeitung (die das soziale Milieu des Stückes um mehrere Grade tiefer setzt), merkt man noch, daß es sich da um eine qualifizierte Arbeit handelt. Um eine klare, humorvolle, nirgends gemeine und rüde Komödie, die ihren Witz aus reich fließenden, natürlichen Quellen schöpft. Es gibt ein paar Szenen, die durchaus lustspielmäßigen Charakter haben, das Ganze ist wohlorganisiert, auch die Episoden gehören zur Sache, die Verwicklungen des Spiels sind drollig genug, um zu amüsieren, ohne das Bild eines pathologischen Possentrubels zu bieten. Am schwersten kommt die Komödie und ihr Zuschauer über die paar sentimentalen Volksstück-Klebrigkeiten hinweg, die wohl einer allzu bereitwilligen Konzession des Bearbeiters an das tränendurstige wiener Gemüt ihr Dasein verdanken.

Im Lustspieltheater wird der Schwank mit Komödien-Allüren lustig, derb und wirksam gespielt. Frau Nieses Kunst, Humor zu schenken, der frisch aus einem guten Gewissen stammt, brachte sich sehr schön zur Geltung. Einfache, tüchtige Frauen, die ihr Schicksal selbst bestimmen und für die Welt, die sie lieben, eine Art unerschöpflich spendender Mütterlichkeit haben, sind ja ganz besonders ihre Sache. Der eigentliche Gewinn des Abends war ein junger Schauspieler, Herr Paul Richter, der ganz reizend, mit bestem Geschmack und einer stillen, unfehlbaren Sicherheit (die man eben Talent nennt) den Liebhaber spielt. Es ist ein Vergnügen, wie leicht und gut er über die picksüßen und über die grotesken Augenblicke hinwegkommt, und wie sein natürliches, sympathisches Wesen die kleinen Verlogenheiten und Süßlichkeiten des Textes einfach wie Benzin die Fettflecke wegnimmt.

*

Im Deutschen Volkstheater: ‚Traumland‘, ein Märchendrama in drei Akten von Gustav Streicher. Es hat vom Drama die leidenschaftliche Geste und das brünstig Problematische, vom Märchen den Zaubermantel, der fähig macht, Stein und Pflanze und das Unbewußte einer Menschenseele reden zu hören. Vom Drama hat es ferner die Lust zur großen Aktion, vom Märchen die Lust zu tausend kleinen bunten Lieblichkeiten; vom Drama die Sehnsucht nach starken innern Zusammenhängen, vom Märchen die Siebenmeilenstiefel, die es jederzeit aus dem Bereich der Rechenschaft fordernden Logik tragen. Traumland liegt sechs Wochen hinter dem Land der heidnischen Sinnenlust und sechs Wochen vor dem Land der christlichen Askese. Also so ziemlich in der Mitte zwischen beiden. Wir sehen das Leben und den Tod, die Lust und die kindliche Reinheit — teilweise in Menschenherzen verborgen, teilweise frei als Allegorien und Symbole auf der Bühne wandelnd — in grundsätzlichen Konflikten mit einander, ein armes blindes Mädchen wird für kurze Zeit sehend, um einen frommen Eremiten — der es einstmals nicht gewesen, jetzt aber um so mehr ist — sündig zu machen und ihn dann durch ihren, frohen Herzens dargebrachten, Opfertod endgültig zu erlösen. Tod und Lust developpieren sich als die beiden Kräfte, die die Welt im Gleichgewicht halten, und mitten im Wirrwar sitzt ahnungslos-wissend der Dichter (im Stück ists ein flötenblasender Hirtenknabe), der Schönheit huldigend, den Tod nicht fürchtend und der Lust nicht unterliegend. Mir steht das Genre des tiefsinnigen Märchendramas, die plaudernden Buschwaldröschen, die Königin der Lust, die Moosmännlein und die blinden, zu Erlösungszwecken frühzeitig hinsterbenden Mädchen allzu ferne, als daß ich im ‚Traumland‘ andre Empfindungen

denn solche des verlegensten Unbehagens hätte verspüren können. Aber höchst wahrscheinlich, wie gesagt, ist das nicht Dichters Schuld.

Das Deutsche Volkstheater hat für Poesie etwas übrig. Der Wind bläst mächtig, die Moosmännlein huschen, die Mummgestalt schmeckt sehr herb, das sinnenfrohe Leben, energisch verkörpert durch Herrn Onno, trägt einen blaugefütterten Mantel. Frau Erika von Wagner, als goldgeschirrte Königin der Lust, imponiert und erfrischt durch ihre schöne, kühle Leidenschaft, Herr Klitsch macht einen würdigen, begehrenswerten Eremiten, die bescheidene, innige Art des kleinen Fräulein Hochwald flicht ein rührendes Dornenkränzlein ums Haupt der Erlösungsjungfrau, und Herr Askonas, als Tod, geht im Stück herum wie der literarische Dramaturg in einem Geschäftstheater: er hat gar nichts zu reden.

Revolution in Klingenbach / von Wilhelm Schäfer

Dieser kleine Putsch aus der ‚Unterbrochenen Rheinfahrt' ist aktuell geworden. Der Gendarm aus Ostpreußen, der die Bevölkerung provoziert, die geschäftige Obrigkeit — es stimmt. Nur der Ausgang ist zunächst noch nicht so blutig wie in Zabern, sondern spitzweg lachend. Das Buch ist bei Georg Müller erschienen und wird in der Rundschau dieser Nummer besprochen.

Am Morgen ging der Nachtwächter mit der Schelle im Ort herum, den Feierabend bis auf weiteres um zehn Uhr anzusagen; und mittags kam der Gendarm, den sich der aufgeregte Bürgermeister telegraphisch aus der Kreisstadt erbeten hatte. Der trug einen polnischen Namen und war ein groß und schön gewachsener Mann mit einem schwarzen Vollbart; er hatte wohl geglaubt, den Ort im Aufruhr zu finden, und ging nicht anders als mit dem Gewehr am Riemen aus; doch erst seitdem er mit seinem ostpreußischen Dialekt in den Gassen von Klingenbach erschien, kam der gehässige Untergrund von diesen Späßen zutage. Es gab tatsächlich in dem Ort kaum einen Einwohner, der nicht irgendwie von dem Besitzer der Bleyburg abhängig war; weil dem aber sein Besitz lästig geworden war, überließ er alles dem Verwalter, sodaß der die weltliche Allmacht für Klingenbach vorstellte: er hatte seinen Bruder als Pfarrer hergebracht und saß auch hinter den Verfügungen des Bürgermeisters, dem das kleine Gehalt nicht zu der hergebrachten Lebensweise eines flotten Junggesellen reichte, und der den Pelz

voll Schulden trug. Da er als früherer Gemeindeschreiber, dem jeder diese Herkunft umsomehr nachrechnete, als er sie durch sein großspuriges Wesen zu verdecken suchte, auch nicht der Mann dazu war, die Schwierigkeiten seiner Stellung durch persönliche Liebenswürdigkeit auszugleichen: so gab es fortwährend Streitigkeiten mit den Winzern, Entlassungen und andre Gewaltmittel, die allmählich in dem verarmten Orte eine erbitterte Stimmung gesammelt hatten. Die wurde nun durch den ostpreußischen Beamten mit dem Gewehr am Riemen aus dem Bereich rheinischer Späße gefährlich in den Ernst hinüber gedrängt.

Das alles erfuhr Johannes erst in der Folge, und er wußte das wenigste davon, als er am Abend von einer Wanderung nach Ems zurück kam. Er hatte trotz seinem Brief früh um sieben Uhr die Frau nicht in dem Weinberg getroffen, war enttäuscht ein paar Stunden lang in der Nähe geblieben und schließlich in die Wälder gegangen, ohne Ziel und Richtung, bis er um Mittag unerwartet nach Ems hinunterkam.

In dem saubern Bad hatte er gekauft, was ihm allmählich fehlte, und war auf dem Rückweg im sogenannten Forsthaus eingekehrt, wo unter Riesenbäumen Wirtstische standen und der Blick durch eine Lichtung weit in die vielverschlungenen Hügellinien des Westerwaldes hinüber ging.

Nun saß er müde, auch in den Gedanken, und warm erfüllt von der langen Waldwanderung wieder in seiner Kammer, als jemand mit Erde an das Fenster warf. Er sah den Christian Merse unten im halben Mondlicht stehen und winken, und obwohl ihm der Anlaß widerlich war, ging er hinunter, weil er doch keine Ruhe hatte. Der Anstreicher holte schon wieder die Worte großspurig mit den Armen aus der Luft: es gäbe heute nacht beim Goldenen Faß Theater, das er ansehen müsse. Die Gesprächigkeit des Menschen schweigsam abwehrend, ging Johannes mit, wie er sich selber höhnisch vorhielt, nicht ohne den Hintergedanken, noch in sein Haus zu kommen.

Auf dem Marktplatz lagen vor einem Neubau Steine, gelbe häßliche Verblender, wie sie damals in Gebrauch kamen; davon hatten fleißige Hände einen nach dem andern leise geholt und am Goldenen Faß — zwar ohne Mörtel, doch eng gefügt — die Haustür zugemauert, während drinnen der Gendarm den Verwalter beim Abendskat bewachte, um den vor einem nächtlichen Ueberfall Gewarnten nachher auf die Bleyburg hinauf zu bringen; sonst aber war überall schon Feierabend geboten worden, sodaß sie, wie der Maler sich ausdrückte, ganz Klingenbach als Zuschauer haben würden bei ihrer Rache der

Gerechtigkeit. Das Haus stand breitgebaut und stammte aus der behäbigen Zeit um die vorletzte Jahrhundertwende; zur ebenen Erde lagen Stallungen, die nur vom Hof aus zugänglich waren, während unter der Treppe ein rundgewölbtes Tor zum Keller führte: so lagerte der Wohnbau mit den Wirtsräumen hoch wie sonst ein Stockwerk. Vom Marktplatz, der ein verschobenes Dreieck darstellte, liefen die Gäßchen nach allen Seiten in vielfachen Winkeln ab.

Der nächtliche Platz war leer, als sie ankamen; doch merkte Johannes bald, daß in den Schatten ringsum Neugierige auf das Theater warteten; das Wasser von dem Brunnen plätscherte dazu, und durch die geschlossenen Läden vom Goldenen Faß kam Lampenlicht. Er ließ sich durch den Maler in den Schatten seines Torwegs drängen, der auch schon dunkel war, und wartete mit den andern ab, was sich aus der vermauerten Tür entwickeln würde, nicht ohne anfänglich nach der Küche hinter sich zu horchen. Der dumpfe Faustschlag eines eifrigen Spielers — er meinte den Bürgermeister daraus zu hören — und manchmal ein verschollenes Gelächter ließ die Ungeduldigen rundum noch lange warten, bis endlich Stühle polterten, Schritte scharrten und das Ereignis anfing, auf das die Schatten lauerten. Die Haustür sollte geöffnet werden und stieß nach außen gegen die Steine; ein halbes Dutzend Hände schien nacheinander zu probieren, auch hörte man, wie jemand an der Hoftür rüttelte, die augenscheinlich gleichfalls von außen zugesperrt war. Jedes Geräusch lief wie an einer Zündschnur um den Markt herum, in allen Winkeln Gelächter und höhnischen Beifall weckend.

Nach einer Pause öffnete sich ein Fensterladen und legte einen schmalen Lichtstreifen quer über den Markt, der Schatten eines Helmes war darin mit unendlicher Spitze. Der Gendarm beugte sich weit vor, um nach der Tür zu sehen; die Zurufe hielten schon nicht mehr zurück, während oben die Stille einer verlegenen Beratung zu beginnen schien. Johannes drehte sich grade nach dem Maler um, weil der ihn aufgeregt am Rockärmel zog und irgend etwas erklären wollte, als er Glas aufs Pflaster klirren hörte: der Gendarm hatte sich ins Fenster schwingen wollen und war mit dem Seitengewehr in die Scheibe geraten. Er fing auf seine laute ostpreußische Art an zu fluchen, schnallte wütend ab und warf den Gurt hinaus, um ungehindert durch das enge Fenster nachzuspringen; doch war er noch nicht mit einem Bein darin, als der Küfer Anton wie eine Dogge herzu schoß und mit Gurt und Waffe davon rannte. In der Hast, ihm nachzukommen, versprang sich der Gendarm und plumpste hin; dabei flog ihm auch noch der Helm ab und rollte

rasselnd übers Pflaster; unbedacht ließ er ihn liegen und stürzte den enteilenden Schritten nach.

Johannes hörte, wie in der Kirchgasse weit hinauf die Türen zugeschlagen wurden, und wie der Gendarm laut befehlend daran rüttelte: dabei lag der Helm nicht zwanzig Schritte vor dem Torweg auf dem Pflaster. Der Maler horchte noch einen Augenblick nach der Kirchgasse hinauf, lief vor und griff den Helm, ihn dem alten Steinmann am Brunnen aufzutun. Er kam zwar auf den Trog hinauf, aber von da konnte er ihm über den runden Sockel hinauf kaum bis an die Schultern reichen. Johannes war in drei Sprüngen auf dem Brunnenrand, der andre half nach, und dann hatte der plumpe Steinmann noch den Rock von gestern anhaben müssen, um mit seiner Pickelhaube das Standbild der militärischen Obrigkeit in Klingenbach darzustellen. Johannes freilich glitt in der Eile ab und fuhr bis an die Knie in den Wassertrog, aber der Maler half ihm heraus und riß ihn in den Torweg zurück, wo sie das weitere gesichert abwarten konnten.

Der Gendarm kam nicht so bald; sie hörten ihn noch immer in der Kirchgasse mit den Fäusten an die Türen schlagen — nicht einmal eine Waffenscheide hatte er dazu — und laute Worte befehlen im Namen des Gesetzes. Darüber wurden die da oben ungeduldig; der Bürgermeister streckte seinen Bürstenkopf heraus und rief nach ihm; ein zweites Fenster wurde aufgemacht, und der Verwalter versuchte, gleichfalls hinauszuspringen. Johannes erkannte ihn gleich an dem weißen Puttkamerbart, auch den Pfarrer, der ihn zurückhielt, dann sah er den Gefoppten angeschossen kommen, ohne Helm und Säbel wie einen verlaufenen Jagdhund. Dem Bürgermeister wurde die heisere Kommandostimme dünn vor Wut: er solle erst die Tür aufmachen und dann dem Weibervolk nachlaufen! Der Gescholtene sprang auch gleich die Treppe hinauf und fand sich endlich vor der zugemauerten Tür, worüber ein Gebrause von kaum noch unterdrückten Rufen und Gelächter den Platz umzog.

Nun verlor der jähzornige Bürgermeister die letzte Geduld, gleich Kanonenrohren protzte er seine kurzen Beine heraus, drehte sich auf den Bauch und rutschte an der Steinmauer herunter. Als er ausgestreckt an der Fensterbrüstung hing, fand er den erwarteten Boden für seine suchenden Füße nicht; ein Gelächter auslösend, als ob nun wirklich rundum die ganze Einwohnerschaft von Klingenbach dastände, und ihr Oberhaupt hing an der Wand gleich einem gutgeschlachteten Schwein. Der Gendarm wollte noch zu Hilfe kommen, faßte die bürgermeisterlichen Beine zu heftig, auch war ihm der Körper zu schwer:

wie ein kurzer Sack fiel er auf ihn, und beide überkugelten sich. Als der Pfarrer auf den unglücklichen Gedanken kam, mit der Petroleumlampe — die lang aufflackerte und im Wind verlosch — für eine Sekunde die gestürzte weltliche Obrigkeit kraft seines Amtes von oben zu beleuchten: da kannte das Gelächter keine Zurückhaltung mehr.

Antworten

Axel Delmar. Sie schreiben mir zu dem zweiten Artikel über das Deutsche Opernhaus: „. . . Die von Max Epstein als ‚waghalsig' hingestellten Gründungsversuche wurden so was erst, als Gründergruppen anfingen, Terrainspekulationen und Kredituntergrabungen für so lösenswerte Aufgaben zu halten, daß sie nur hinter dem Rauch eines sühnenden Erstlingsopfers dem Neide der Götter entrückt werden konnten. Dieses Erstlingsopfer stellte sich selbst. Ich allein hatte den Opernverein gegründet, nicht um mal Direktor zu werden (Hans Gregor und Ernst von Possart wurden dafür herangezogen), nicht um mich an Profiten (die Schadloshaltung meiner Helfer fiel mir zu) zu bereichern, sondern um die gute Sache überhaupt und zu guter Zeit (Optimisten sind leider solche Theekessel) in Schwung zu bringen. Den Optimisten packte dann ein Ekel vor den Kampfmitteln der erfahrenen Macherschar, und er trat freiwillig zurück, hielt es aber für süß und ehrenvoll, trotzdem und bis zum letzten Moment sein Pfund Fleisch begeifern zu lassen. Nicht die ehrenwerten Männer, die wohl noch jetzt im Aufsichtsrat des Deutschen Opernhauses ihrer Aemter walten, habe ich zwischen diese Zeilen zu stecken die Absicht — ich denke an jene lieben, die nicht waidgerecht, sondern mit Fallen und Knütteln ihr Mittagbrot zur Strecke bringen. Der Opernverein ist meine Gründung und hat genau, wie ich es plante, sein Opernhaus ins Leben gerufen. Ich bin sehr glücklich darüber, daß mein Pfund Fleisch so viele Wackere gesättigt hat." Max Epstein hat darauf nichts zu erwidern.

G. B. Sie vermuten mich mit Recht hocherfreut, daß Paula Conrad wieder auf der Bühne zu sehen sein wird. Lang, lang ists her. Das Königliche Schauspielhaus von Berlin war noch ein richtiges Theater, worin ich drei bis vier Abende jeder Woche verbrachte. Immer und immer von frischem: Die Räuber, Fiesko, Don Carlos, Egmont, Faust, Othello, Coriolan, König Ottokars Glück und Ende, Medea, Das Leben ein Traum, Judith, Die Hermannsschlacht; und was sonst gut und teuer war. Dreißigmal, vierzigmal, sechzigmal, ‚Faust' sogar siebenundsiebzigmal. Matkowsky auf allen Altersstufen, in allen Hautfarben, Blutmischungen, Hitzegraden, Seelenschattierungen. Dazu: Was ihr wollt, Ein Sommernachtstraum, Der eingebildete Kranke, Minna von Barnhelm und viele Albernheiten von Moser, Wichert, Putlitz, Schönthan, Iffland, Benedix, die niemals ödeten, weil Vollmer und die Conrad eine ganze Generation lehrten, wie Komik zum Humor zu vertiefen, Heiterkeit durch Anmut zu adeln, Papier in Leben umzuzaubern ist. Diese süße Conrad! Dieser Droll und dieses Menschenherz! Diese Stupsnase mit den treuen Schalksaugen und dem

Gejauchz in der hellen Stimme, die dann eben doch auch Hanneles furchtbaren Jammer beinzerschneidend hervorwimmern konnte. Ich weiß nicht mehr, ob ich Schlenther so liebte, weil er der Mann dieser Conrad, oder die Conrad so, weil sie Frau Schlenther war. Ich weiß nur, wie bitter-schmerzlich ichs empfand, als beide Anfang 1898 in die staatsbürgerliche Heimat dieser mozartischen Schauspielerin übersiedelten. Jetzt, nach sechzehn Jahren, kehrt die wundervolle Frau in ihre künstlerische Heimat zurück. Aus Puck ist Mutter Aase, aus Lieschen am Brunnen Frau Marthe Schwerdtlein, aus Franziska Willig Juliens Amme geworden. Aber meine Schwärmerei ist nicht gealtert. Was richtige Theaterleute sind, die halten es für schädlich, wenn man ihnen Glück wünscht. So küß' ich Paula Conrad, deren Aberglaube sicherlich nicht kleiner ist als ihre Künstlerschaft, zum neuen Wegabschnitt verehrungsvoll und stumm die Hände.

Rundschau

Der Frauenmut

Das Einfachste wäre gewesen, zu sagen: ‚Die Weiber von Schorndorf'. Und dann von diesen ulkigen, handfesten Geschöpfen (die das Städtle verteidigt und die zaghaften Ehegatten durchgewalkt haben) im derben, mitte alterlichen Possenstil zu sprechen. Ein grober Klotz, ein grober Keil.

Hermann Essig hat mehr gewollt: Den Mut der Frau versinnbildlichen. Wie der Mut anfänglich von den Frauen als etwas ihrem Wesen Fremdes und Häßliches verlacht wird, wie er sich mählich zu ihnen tastet, mit ihrer Seele eine volle, lange Nacht wie Jakob mit dem Engel ringt, sie endlich besiegt, zu sich zwingt und zum Siege führt. Des zum Zeichen schuf Essig sich zwei Gestalten: die Künkelün, die Bürgermeistersfrau und Anführerin der weiblichen Heerscharen, und den Ritter Roland, den Mut. Die werdende, wache, wieder verzagende, in der Stunde der Not hell aufjauchzende, endlich müde verdämmernde Liebe der beiden zu einander soll in jeder Phase das Für und Gegen des zart Weiblichen und des toll Mutigen darstellen, das sich eine Minute auf den Wällen von Schorndorf im Hagel der Geschosse verschwistert.

Ein kühner, stolzer Wurf. Wenn Ritter Roland, dieser Riese, der von irgend einem alten Rathaus herabgestiegen zu sein scheint, durch die Ratsversammlung wie rasenden Sturm seine Liebe zu Frau Künkelün hinausbrüllt, wenn sein eiserner Leib vor ihr niederstürzt und seine Stimme um Erhörung ruft, wenn er nächtens in die Kammer der Künkelün tapst und riesengroß, hoffnungslos zwischen beiden die Widerstände aufwachsen, wenn endlich diese zyklopischen Hände die Seele der Künkelün wie kostbares Glas zitternd vor Freude umschließen und bewah-

ren in Not und Gefahr — dann, ja dann weiß man, daß dieser Hermann Essig ein Dichter ist, der Szenen von bezwingender Kraft zu gestalten weiß.

Und doch: nur Szenen, Bruchstücke, Teile. Denn die Symbolik wieder ist behangen mit Kirmesfirlefanz, umschrien von Juhu, umtobt von Bauerngaudi. Und keine Brücke zwischen beiden. Bald schwebt man mit den ziehenden Wolken, bald steht man mit beiden Füßen auf dem Marktplatz in Schorndorf. Zur Not macht man das mit beim Lesen. Aber wer das Stück nicht kennt, kann am Abend nicht jede Minute aus- und wieder umschalten. Es ist ein Jammer: Anmerkungen braucht das Stück, um zu sagen, was es will. Damit ist ihm auf dem Theater der Hals gebrochen.

Ich glaube nicht, daß eine Aufführung die Struktur des Stückes klarer und plastischer herausarbeiten kann, als die des düsseldorfer Schauspielhauses unter Fritz Holl. Und doch war das rheinische Publikum, das so gern Uraufführungen und leibhaftige Dichter beklatscht, ratlos, und nur nach und nach dämmerte es in den Köpfen. Aber da war es schon zu spät. Heinz Stolz

Die Uhr

Zwei Paukanten traten auf. Der eine näselte verbindlich: Ich bin der Schwank. Der andre fauchte furchtbar: Ich bin die Schicksalstragödie. Das Ergebnis dieses ungleichen Zweikampfs: ‚Die Uhr', ein Spiel in zwei Akten von Roda Roda und Gustav Meyrink, das im münchner Residenztheater eine katastrophale Uraufführung erlebte.

Der alte Thomas von Hajek haust einsam auf dem hradschiner Turm zu Prag und wehrt sich mannhaft gegen die höllischen Ausgeburten seines schuldbeladenen Gewissens. Seine Tochter Marie ist um ihn wie ein Schutzengel. Aber die Geister der Vergangenheit stehen aus den Gräbern auf, und die Sünden der Väter werden heimgesucht an den Kindern. Von den ahnungsvollen Schlägen der Uhr angekündigt, zieht das Verhängnis drohend am Horizont herauf. Das Verhängnis utriusque formae — erstens in der vergleichsweise harmlosen Gestalt des sächsischen Ehepaars Lädderhuus, das keuchend auf dem Schicksalsturm erscheint und an der Hand eines böhmischen Fremdenführers die geweihte Atmosphäre gründlich verunreinigt; und zweitens in der faustisch gearteten Person eines Studenten Jahn Dobrusky, der sich rettungslos in die Tochter des alten Hajek verliebt und dadurch tragisch gestimmte Situationen heraufbeschwört. Es erweist sich nämlich, daß Jahn der Sohn jenes Dobrusky ist, der vor genau neunzehn Jahren die Frau des Thomas von Hajek verführt hat, und es kommt ans Licht, daß der schmählich hintergangene Ehemann damals sein treuloses Weib vom Turm in die Tiefe gestürzt hat. An diese haarsträubenden Enthüllungen knüpft sich ein schreckliches Geschehnis. Jahn wird von einem eifersüchtigen Freund tätlich angegriffen und

an die Brustwehr des Turmes geschleppt. Zwei Beine schweben einen Augenblick angstvoll zwischen Himmel und Erde. Ein markerschütternder Schrei ertönt. Die Menschen schweigen, von kalten Schauern angefaßt, und lauschen zitternd den donnerdunklen Schlägen der Uhr...

Roda Rodas und Gustav Meyrinks 'Spiel' stellt eine literarische Mesalliance dar, gegen die die Götter der Schauspielkunst vergebens kämpfen. Es fehlt diesem erstaunlich unorganischen Theaterstück, das immerhin durch seinen ernsthaften Willen zu der von Victor Hugo verfochtenen „combinaison du sublime et du grotesque" für sich einnimmt, jede tiefere Lebensmöglichkeit. Man hatte im Residenztheater Prospekte und Maschinen wahrlich nicht geschont, und Albert Steinrück als Hajek und Gustav Waldau als Fremdenführer retteten, was irgend zu retten war. Es gab sogar einmal Applaus bei offener Szene; aber am Schluß schwirrten die Zischlaute wie hunderte von Pfeilen durch den Raum.

Hans Harbeck

Die unterbrochene Rheinfahrt

Wilhelm Schäfer hat es in Norddeutschland nicht leicht. Der hysterische Haß, womit ihn Literaten verfolgen, reicht nicht bis zum Rhein, wo ein ruhiger Mann eine schöne Zeitschrift herausgibt — 'Deutsche Monatshefte' — und uns ein gutes Buch nach dem andern beschert. In den dreiunddreißig Anekdoten waren schon Meisterstücke (wie 'Das fremde Fräulein'), und 'Die Mißgeschickten' erreichten eine hohe Stufe sprachlicher Kunst. Man packt Schäfer nämlich immer an der Sprache, die ja manchmal ein bißchen altertümelnd sein mag, wo wir den modernen, ebenso guten Ausdruck vorziehen. Man vergißt, daß er doch viel mehr ist als ein sauberer Schreiber. Dieses starke Lebensgefühl, das durchaus nicht einem philiströsen Optimismus entsprungen ist, bejaht die Welt — und das ist hier an der Spree allerdings ein Vorwurf. Gott, man kann nicht immer alle Vorbehalte machen, wenn man sich am Sonnenschein freut. Aber manchmal macht auch Schäfer sie, und dann entstehen so wundervolle Sachen wie eben 'Das fremde Fräulein': dunkel, schwer, golden.

Diesmal — in dem neuen Buch 'Die unterbrochene Rheinfahrt', das bei Georg Müller erschien — ist es nun etwas geworden, das Hofmannsthal für mein Gefühl im Märchen der Sechshundertzweiundsiebzigsten Nacht versucht und nicht erreicht hat. Dort ist die Romantik ein bißchen gekünstelt, und man vermag nicht ohne weiteres von diesen ein wenig arrangierten Wunderlichkeiten auf unsre Zeit, unser Haustor, unsre Frauen zu schließen. Hier, bei Schäfer, sind Wir, ist unser Blut, unsre Wärme.

Es ist nichts weiter, als daß ein junger Mensch seine Rheinfahrt — ein Durchbrennerstückchen — unterbricht, einer wildfremden Frau zu liebe, und in ein fremdes Nest kommt und

diese Frau wirklich in Besitz nimmt. Eine Nacht. Dann entschwindet sie ihm. Und das ist gemischt mit Abenteuern, mit wilden Zufällen, mit Geschehnissen, die keiner früher übersieht, als bis sie ihm über den Kopf gewachsen sind.

Dieser junge Mann, der eine Frau erobert, ist schon so oft dagewesen, daß man auf den ersten Seiten des Buches ängstlich ist, ob es dem Autor gelingen wird, dies alte Thema auf eine neue Weise durchzuspielen.

Er hat ein völlig neues eThma daraus gemacht. Er ha soviel eingefangen: den Wind über einem verlassenen Vorplatz der Gasthäuser und ein Haustor, das fremd und unheimlich sich neben uns öffnet, die Sterne und den Himmel einer andern Stadt — und alles so natürlich, so einfach, daß die Seltsamkeiten der Romantik doppelt scharf ins Auge springen. Man hat Schäfer gescholten, er sei bürgerlich — hier hat es seinen Nutzen; weil alles Bunte, alles ‚Andre' herausfällt aus dem gewohnten Trott des Bürgers.

Da ist ein Vergleich einer impotenten Gewohnheit mit den alten dicken Winterfliegen (auf Seite 56), den man lesen muß; und immer hat er eine sorgfältige Ausmalung aller Einzelheiten und menschlichen Beziehungen angewandt, die schon seit Hebel am Rhein zu Hause sein mag. Mehr als das. Da steht etwas von den Frauen — das hört an: „Gerade, daß sie ihm so fremd war, daß sie, durch alle Dinge der sogenannten Bildung von ihm getrennte, sein Fragen kaum verstand und also mehr ein gezähmtes Tier als einen Menschen für ihn vorstellte, das löste ihm die Sprache: wie das überhaupt von allen Geheimnissen der Frau das tiefste und für den Mann erlösende ist, ihn auf den Sinnengrund des Lebens zurückzuführen, oder — wie Johannes es später in Worte brachte — aus einem denkenden Menschen für Minuten seliger Vergessenheit ein fühlendes Tier zu machen ..."

Ein fühlendes Tier — kann man das besser sagen?

Und was ersehnen wir denn weiter als dieses? Nur noch diesen Schuß Abenteuerlichkeit, der in dem Buch enthalten ist. Erotik und Reisen weisen Zusammenhänge auf, die wir nur noch nicht kennen.

Da hatte ich einen Freund, einen dicken Jungen, der fuhr eines Tages nach Brünn. Und als er da so durch die Gassen ging, begegnete er einem Mädchen, das zog ihn, als sie sich zugenickt hatten, ins Haus.

Er weiß heute noch nicht ihren Namen, weiß nichts von ihr, als daß sie einen süßen Leib hatte, und hat sie nie wieder gesehen. Wenn ich den Dicken um nichts beneide — hierum beneide ich ihn.

Und dies Abenteuer, das wir alle gern erleben möchten, als Jünglinge, als Männer und wenn wir alt geworden ist: daß eine kommt und uns küßt und nicht spricht, sondern nur lächelt — das steht in der ‚Unterbrochenen Rheinfahrt'.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Saint-Georges de Bouhélier: Fastnacht der Kinder, Schspl. Comoedia.

G. Bozzini: Rosauras Liebe, Komödie. Comoedia.

Hanns von Gumppenberg: Der Pinsel Yings, Komödie.

L. W. Stein und Hans Hauptmann: Der rosenrote Diamant, Dreiaktiges Lstspl. Felix Bloch Erben.

Annahmen

Leonid Andrejew: Du sollst nicht töten, Drama. Berlin, Deutsches Theater.

Ossip Dymow: Der ewige Wanderer, Drama. Wien, Neue Wiener Bühne.

Leo Fall: Jung-England, Operette, Text von Rudolf Bernauer und Ernst Welisch. Berlin, Montis Operettenth.

Izzet Melyh: Leila, Eine türkische Familienszene. Cöln, Deutsches Th.; Wiesbaden, Residenzth. Thespis.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

8. 1. Heinrich Ilgenstein: Quisisana, Dreiaktiges Lstspl. Bremen, Schsplhs.

9. 1. Hermann Essig: Der Frauenmut, Lstspl. Düsseldorf, Schsplhs.

Roda Roda und Gustav Meyrink: Die Uhr, Ein Spiel in zwei Akten. München, Residenzth.

10. 1. Selma Erdmann-Jesnitzer: Die Hand von drüben, Dreiaktiges Schspl. Bremen, Stadtth.

13. 1. Robert Rosenthal: Die Sonnensehnsucht, Ein Künstlerdrama in vier Akten. Naumburg, Stadtth.

16. 1. Julius Zaiczek: Ferdinand und Louise, Vieraktige Oper. Stuttgart, Hofth.

17. 1. Gerhart Hauptmann: Der Bogen des Odysseus, Dramatische Dichtung in fünf Akten. Berlin, Deutsches Künstlerth.

2) von übersetzten Werken

John Galsworthy: Der Flüchtling, Drama. Stettin, Stadtth.

3) in fremden Sprachen

Arno Dworak: Wenzel der Vierte, Historisches Drama. Prag, Tschechisches Nationalth.

Arne Garborg: Der Lehrer, Vieraktiges Schspl. Christiania, Norwegisches Th.

Sacha Guitry: Die schottische Pelerine. Komödie. Paris, Bouffes parisiens.

Großfürst Konstantin: Der Juden König, Drama. Petersburg.

Jubiläen

Anatoles Hochzeit: 25, Berlin, Trianonth.

Die spanische Fliege: 50, Berlin, Lstsplhs.

Die verbotene Stadt: 25, Berlin, Montis Operettenth.

Freddy und Teddy: 25, Berlin, Th. a. Nollendorfpl.

Jettchen Gebert: 25, Berlin, Kleines Th.

Pygmalion: 50, Berlin, Lessingtheater.

Schirin und Gertraude: 25, Berlin, Deutsches Künstlerth.

Torquato Tasso: 25, Berlin, Deutsches Th.

Viel Lärm um Nichts: 50, Berlin, Deutsches Th.

Neue Bücher

Bibliographie für Theatergeschichte 1905—1910. Bearbeitet von Paul Alfred Merbach. Berlin, Ge-

sellschaft für Theatergeschichte. 263 S.

Dramen

Arno Nadel: Cagliostro, Fünfaktiges Drama. Berlin, Neuer Deutscher Verlag. 103 S. M. 2.50.

Zeitungen und Zeitschriften

L. Andro: Ophelia. Bühne und Welt XVI 8.

Ferdinand Avenarius: Gestalten und Puppen. Kunstwart XXVII 8.

Johannes Brandt: Alfred Piccaver. Theater V 10.

Alexander von Gleichen-Rußwurm: Faust. Bühne und Welt XVI 8.

Franz Herterich: Wagner und die Dekoration. Szene III 7.

Hans Hirschstein: Georg Büchner. Bühne und Welt XVI 8.

Oscar Klein: Der erste deutsche Hamlet. Der neue Weg XLIII 3.

Engagements

Berlin (Kleines Th.): Julius Falkenstein vom berliner Residenztheater.

— (Schsplhs.): Paula Conrad.

Braunschweig (Hofth.): Julius Czerwinka (Regisseur) vom Residenzth. Hannover; Else Hartmann (Koloratursängerin) vom wiener Opernth.

Dresden (Hofoper): Paula Ulm.

Hamburg (Stadtth.): Helene Jung (Altistin) vom weimarer Hofth.

Neustrelitz (Hofth.): Paul Mährdel ab 1. 10. 14.

Wien (Johann-Strauß-Th.): Josef König vom wiener Carlth.

Nachrichten

Kapellmeister Richard Falk, der Veranstalter und Leiter der vorjährigen berliner Aufführungen von Cimarosas ‚Heimlicher Ehe‘ und Paisiellos ‚Barbier von Sevilla‘ hält seit dem 16. Januar an acht Freitagen von 5 bis 6 Uhr in der Lessing-Hochschule Vorträge über die Entwicklung der komischen Oper in Italien und Frankreich bis zum modernen musikalischen Lustspiel (mit Analysen am Klavier).

Zum Direktor des braunschweiger Hoftheaters ist als Nachfolger Hans Waags Hofrat Richard Franz berufen worden.

Zur Direktor des berner Stadttheaters wurde anstelle von G. Kiedaisch, der die Berufung abgelehnt hat, der Regisseur des straßburger Stadttheaters Albert Kehm gewählt.

Die Presse

Gerhart Hauptmann: Der Bogen des Odysseus, Dramatische Dichtung in fünf Akten. Deutsches Künstlertheater.

Vossische Zeitung: Ein vollgültiges Drama, in dem Hauptmann selbst nach mancher Irrfahrt zur Herrschaft über seine Visionen durchdringt.

Morgenpost: Das Werk bleibt, trotz mancher klassizistischen Kühle, die es neben seiner Hauptmannschen Wärme ausströmt, die machtvolle Schöpfung eines dichterischen Genius.

Börsencourier: Daß das Drama die Zuschauer erst allmählich erregte, mag zum Teil auch Schuld der zu breit gesponnenen Exposition sein. Sicherlich aber hat auch die Darstellung mit den poetischen Werten des Gedichtes nicht vorsichtig genug gewirtschaftet.

Lokalanzeiger: Trotz den Vorzügen wirkt das Werk mit der breiten, zu argen Wiederholungen führenden Ausdehnung des einen Motivs nicht als dramatische Schöpfung von besonderer Bedeutung oder durchgehender Unterhaltsamkeit.

Tageblatt: Dem Beifall, der Dichtung und Dichter begleitete, fuhr nirgends ein Widerspruch dazwischen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

X. Jahrgang 5. Februar 1914 Nummer 6

Bewegung / von Käte Tischendorf

Die alten Griechen waren nun einmal des Glaubens, daß dort, wo Bewegung sei, sich auch notwendig Seele finden müsse. Nur etwas Seelenhaftes konnte ihnen bewegt sein. Da verbarg sich unter dem Atmen der Blätter und der Wellen in der Sonnenglut Gott Pan, der große Mittagsschläfer. Aber unsre alten Griechen hätten schrecklich umzulernen, wenn sie sich, vom traurigen Schattenreich für eine Weile dispensiert, in einer unsrer Straßen befänden, und unsre Autos knallend, unsre Elektrischen ratternd, unsre Hochbahnen surrend und unsre Luftschiffe hoch darüber brummend dahinsausen sähen. Sie müßten begreifen, wenn sie es könnten, daß dies sogenannte ‚belebte' Straßenbild wesentlich durch mechanische Bewegung hervorgerufen ist; daß diese mechanische Bewegung eine tote, eben eine seelenlose Bewegung ist. Es ist uns gelungen, die alte Griecheneinheit von Seele und Bewegung auseinanderzureißen; es läßt sich in ein Auto keine Seele hineindisputieren — und es bewegt sich doch! Damit haben unsre Gäste aus der Unterwelt aber noch nicht ausgelernt. Wir führen sie in eine Modenschau. Der erste Moment wird es ihnen unmöglich machen, zwischen der bekleideten Wachsfigur und dem posierenden Mannequin zu unterscheiden. Warum? Finden sie die Wachsfiguren so lebensvoll? O nein, sie finden die Mannequins so unbeseelt.

So traurig das Beispiel ist: es ist ein Beispiel für die Tendenz unsrer Zeit, altanerkannte Gespaltenheiten einander anzunähern, wie Menschenwesen und Kunstprodukt. Wie jene Mechanisierung der Bewegung das Symptom einer entgegengesetzten Tendenz ist: alte Zusammengehörigkeiten zu trennen und zu spalten. Natürlich steht nicht unser bewußter Wille dahinter: Analyse hier wie Synthese dort sind nicht Produkte eines Gedankenaktes, sondern unsres modernen Tuns selbst. Wenn Natur und Kunst sich einander nähern wollen, so kann es geschehen, indem Natur kunstähnlich, oder indem

Kunst naturähnlich wird. Den ersten Fall haben wir in dem Mannequin und der Wachsfigur. Ja gewiß, es ist traurig, läßt sich aber nicht leugnen, daß immer häufiger Menschen mit ‚Puppengesichtern' geboren werden und sich zudem (gewiß unbewußt) zur Ausdruckslosigkeit stilisieren. Aber dies gelänge ihnen nicht so gut, wenn wirklich hinter dem Ausdruck noch ein Etwas geblieben wäre, das nach dem Ausdruck verlangt. Die Menschen gleichen den Puppen und gleichen sich unter einander (charakteristisch ist auch der Berufstypus), weil jeder Rest noch bewahrten Eigen-Sinns in der Ausübung der nötigen Aeußerlichkeiten aufgeht. Wenn die Psychologie als Einzelwissenschaft von einzelpersönlichen Empfindungen abstrahieren muß, so hat hier das Leben die Wissenschaft noch übertrumpft: die Freude des Einen unterscheidet sich von der Freude des Andern nicht mehr. Man hat folgerichtig das Recht der individuellen Empfindung aufgehoben: man freut sich gemeinsam zu den großen Festen aus Sitte und Gewohnheit. Aber sieht man zu Sylvester die Leute in den Lokalen auf lange vorbestellten Stühlen viele Stunden hindurch der vorgeschriebenen Heiterkeit „ihren Tribut zollen", so findet man auch nicht den Schatten eines Schattens der ursprünglichen Bedeutung von Feiern dieser Art auf den Gesichtern. Man hat ja auch zu nichts mehr richtig Zeit. Und für diesen Götzen, dem zum Gott der Inhalt fehlt, hat man alles uniformiert. Die Wirkungsweise der Maschine ist Vorbild und Ideal geworden: das Dasein ist Betrieb, nicht mehr Bewegung. Wehe, wer noch seine eigene Art, zu sehen und zu gehen, sich bewahrt hat! Man bemerkt ihn sofort, als wenn er eine Schellenklappe trüge. Warum hat er sich nicht die gleiche Erleichterung verschafft wie die andern, die durch den Automatismus entleert und entlastet sind? Warum schleppt er sich mit Gewissen und Verantwortung? Er braucht es doch den andern nur gleichzutun, um die Absolution des Gemeinschaftsgeistes (der kein Geist mehr ist) zu erlangen. Die mittelmäßige Ununterscheidbarkeit, die nur aus puppenhafter Künstlichkeit heraus entstehen kann, ist das Normale.

Auf der andern Seite legen wir unsern Stolz darein, unsern Kindern menschenähnliche Puppen mit Stimme, beweglichen Zungen und Augen und Zähnchen zu geben — und ändern unsre Kinder selbst dadurch. Wir stärken ihren Realismus, indem wir ihre Phantasie hemmen; wir erleichtern ihnen die wahre und wundervolle Anstrengung, die aus der frühern Puppe — dem Symbol eines Wesens — ein Wesen schuf. Und wo wir scheinbar Natur und Kunst am nächsten

gerückt haben, treten beide wieder aus einander: wir können uns selbst nicht mehr schlankweg als ‚Natur' nehmen, verändert, wie wir sind, durch all das Künstliche unsrer Ernährung und unsrer ganzen Lebensführung. So gilt es, wieder eine Synthese unsrer selbst als Kunst mit einer wahrhaften Natur zu suchen. Aber auch diese wahrhafte Natur ist durch unsre Tat schon Kunst: das Korn, das sich durch Einfluß der Elektrizität vervielfältigt; das Huhn, das den verlängerten Tag des elektrischen Lichtes zu seinem Brutgeschäftstag macht; die Natur, die Weltschutz nötig hat, weil ihre Unerschöpflichkeit zu versiegen droht — wir können uns mit der reinen Natur nicht mehr vereinigen. Und wie relativ und umkehrbar sind auch hier die Begriffe: Läßt sich etwas Künstlicheres denken als die Trachten, die das Landvolk trägt? Hat die Stadt jemals etwas so Kunstvoll-Kulturelles wie das Landbrot hervorgebracht? Muß das Landmädchen, das sich entsetzlich vor der Herrschaft schämt, einen Schatz zu haben, nicht erst von der Stadtkollegin belehrt werden, daß dies „natürlich" sei?

Natur und Kunst fließen in einander, gewollt, ungewollt, durch Gehenlassen oder durch Tat. Diese Synthese vollzieht sich. Aber wie geht jene Analyse weiter, die uns Moderne befähigt hat, mechanische Bewegung zu schaffen, Bewegung, die für die alten Griechen so untrennbar von Beseeltheit war? Der moderne Mensch hat auch in sich die Spaltung zwischen Seele und Bewegung vollzogen — oder soll man sagen: sein Geschöpf hat ihn gefressen, auf ihn zurückgewirkt und ihn mechanisiert? Er hat keine Seele mehr, diese Einheitlichkeit im Bewußtsein (die doch nicht logische Einheit ist), diese Hintergründigkeit in einem selbst, diese Wärme in allen Regungen. Seine Bewegungen sind mechanisiert; und man höre ihn sprechen! Es ist der Klang allein geblieben, während der Inhalt sich verflüchtigt hat, den die Seele nicht belebt. Psychologie und Monismus bestätigen es ihm: Du hast keine Seele! Soll man es tragisch nehmen? Soll man die Menschen beklagen, wie Fouqués Erd- und Wassergeister sich bejammern, weil sie, seelenlos, vom Element bewegt und zerstäubt werden? Man könnte eine neue Undine dichten, die, im Verlangen nach einer Seele, sich dem Menschenmann hingibt. Er wird ihr gestehen: Ich kann dir keine Seele geben — ich habe selbst keine. Neue Synthesen und neue Tiefen wird der Mensch bilden und Analysen, die auf seinem Wege nötig waren, überbrücken. Wohl kaum wird er ein Pygmalion werden, dem sein Bildwerk sich beseelt; vielleicht aber der Vater des Homunculus.

Vom Shakespeare-Zyklus

Die beiden Shylocks sind zwei Lears, die sich im Wesen selbstverständlich, aber auch im Werte von einander unterscheiden. Bassermann wird wie ein Asiatenfürst auf hoher Sänfte in den Saal getragen. Sein nackter Schädel glänzt gleich einer gelben Billardkugel über einem mächtig lang und breiten schlohweißen Patriarchenbart. Ein schwerer Achtziger, der schon halb verrückt ist: gebrechlich, störrisch, reizbar, mit großen, fahrigen Bewegungen und einer greisenhaften Schlafsucht selbst bei dem wichtigen Geschäft der Reichsentsagung. Aus seiner hohlen Brust knarrt es nur noch. Er nimmt Cordelien zu sich auf den Tron, in seine Arme, tätschelt ihr Gesicht und Scheitel, wiegt sie zärtlich ein und wird ganz lautlos, als sie lieblos scheint. Er gibt ihr einen Backenstreich, zieht sie erst recht an seine Brust und fragt, mit einem glucksenden Gelächter, abermals. Dann aber bricht er schrecklich aus. Es ist, als kehrte Kraft und Leben in ein schlotterndes Gespenst zurück. Phantastisches Geflacker ist die Signatur der Szene — bei Bassermann genau so wie bei Reinhardt, der sie auf Weite, Dämmerung, prähistorisch klingende Musik von dumpfen Trommeln und gestopften Hörnern, auf mysteriöse Wirkung von Gruppierungen, Vorhängen, Ornamenten und Atavismen jeder Art gestellt hat. Schildkraut kommt hereingeschritten; geschritten, nicht gegangen. Ehmals blondes graues Haar fällt ihm bis auf die Schultern. Ein guterhaltener später Fünfziger, der noch lange nicht zum Grab zu wanken braucht. Er spricht schnell und zusammenhängend. Die markige Stimme dröhnt. Die Liebe zu Cordelien macht sie warm und weich. Davon fühlte man sich vor sechs Jahren mehr berührt. Nach Bassermanns Leistung klafft deutlicher als damals der Widerspruch zwischen Reinhardts märchenhafter Inszenierung und dieser Darstellung, die zu klar ist, um irgendwo märchenhaft zu werden, und die Lears Jahre und andre Merkmale seiner Natur zu wenig beachtet, um sich das Verdienst einer schlicht-getreuen psychologischen Auslegung von Shakespeares Absichten zu erwerben. Im Ausgeding bei Goneril vergeht dem müden, närrischen Lear Bassermanns so Schläfrigkeit wie Narrheit. Die künstlerischen Mittel sind die zartesten. Seine Stimme gefriert. Seine Augen weiten sich und senden langsam gramvolle Blicke auf die Aelteste. Seine adlig-schmalen

Königshände — bald greifen sie krampfhaft zur Brust und in einander, bald strecken sie sich vor, wie um die Scheußlichkeit der Tochter fernzuhalten. Ist es wahrscheinlich, daß dieses Wechselbalges rollende Verfluchung Bassermanns Vermögen überstiege? Glaubhafter ist, daß sie ihm auf den Lippen erstirbt, daß ihm immer noch und immer wieder der Zweifel ins eigene fürchterliche Wort fällt. Das erste Mal verläßt er Goneril gepeitscht von Vaterschmerz, das zweite Mal dann doch in heller Wut. Schildkraut ist durchweg simpler. In ihm erzeugt Vollblütigkeit Jähzorn, und dieser äußert sich auf einer anständigen mittlern Linie von deklamatorischem Pathos und bürgerlicher Einfachheit. Schildkrauts wahrhaft guter Mann hat nichts, wozu Kent oder sonstwer „Herr" sagen würde; nichts, was ihn von seiner Umgebung sonderlich unterschiede. Grade das hat Bassermann im höchsten Maße. Eine Würde, eine Hoheit. Jeder Zoll ein König. Und besser: jeder Zoll ein reiner Mensch; der es nun ahnungslos mit der zweiten Tochter versucht. Bei dieser Regan hat Schildkraut einen Moment, wo er in seiner Not auf einmal vor der Bestie niederfällt und tonlossachlich wird. Ein erprobter Effekt von ihm; aber ein legitimer. Trotzdem man also diesmal nicht mehr überrascht ist: gepackt ist man wieder, wie immer von dem stummen Leid der Kreatur. Könnte Schildkraut diesen Moment sehen, so würde er Lear vielleicht seltener über sich selbst weinen lassen. Er ist noch jetzt ein zwar weichmütiger, aber aufrechter und durchaus gesunder Mann, dem man seine Ohnmachten ungern glaubt, und der durch mehr als einen Zwischenvorhang von Verzweiflung und Wahnsinn getrennt ist. Bassermann tappt und geistert bei Regan umher; irrt wie ein Riesenvogel flügelschlagend von einem zum andern; ist rührend, nämlich in verstörtem Selbstbetrug, ums Recht bemüht — „vielleicht ist er (der Schwiegersohn) nicht wohl" —; verlangt Recht aber auch, mit einem letzten, zornvoll hervorgekeuchten Aufgebot von Herrschertum für sich — „wer setzte meinen Diener in den Block?" —; stellt leise, innig, wie ersterbend fest, daß er den Kindern alles gab; und büßt, in sinngemäßer Steigerung, den Verstand ein. Die Elemente heulen über die Entartung dieser Menschenkinder; und es wird ein Problem bleiben, wie auf der Bühne der Sturm des Himmels und der Herzen in Einklang und Mißklang zugleich zu bringen ist. Denn wenn der Donner wirklich rollt und

grollt, versteht man Shakespeares Text nicht; und wenn der Donner schweigt, fehlt zur Begleitung die Musik. Die Wahrheit ist, wie ich nicht oft genug wiederholen kann, daß Lears Aussetzung eine Tatsache von zu grauenhafter Größe darstellt, um nicht durch jede Ausgestaltung verkleinert zu werden. ‚Heide' und ‚Hütte' verlieren sich in eine Zuständlichkeit, die die Vorstellungen unsrer Einbildungskraft doch niemals erreicht; in einen Naturalismus, der bei aller Monumentalität fast pedantisch ist. Mein illustrierter Shakespeare läßt am Schluß des zweiten Aktes eine Frauenhand Lear aus der Türe stoßen. Das ist eine übertreibende Verdichtung des Vorgangs, von der es keine Aufgipfelung gibt, und die ein pietätlos-schöpferischer Dramaturg nur einmal für die Bühne umzusetzen brauchte, um Regisseure und Schauspieler mit einem Schlage der bittersten Sisyphusarbeit zu überheben. Zum Lärm der Elemente kommt die Dunkelheit der Nacht, in der bekanntlich die farbenfrohsten Szenen grau sind. Bassermann beherrscht diese beiden so wenig wie Schildkraut, wie irgendein Lear. Sie verpuffen, wie sie stets verpufft sind, da Matkowsky niemals Lear gewesen ist. Die Sonne muß erst über dem Weizenfeld und dem kornblumengeschmückten König stehen, damit sich zuverlässig erweise, daß Schildkrauts Phantastik ärmlich, Bassermanns erdacht ist. Hier liegt die Schuld nicht bei Shakespeare und nicht bei uns. Hier darf der Zuschauer, dem nicht die Tränen in die Augen schießen, den Schauspieler bezichtigen, daß er zuviel peinliche Sorgfalt auf die charakteristischen, an sich gewiß ungemein reizvollen Details verwendet, oder daß er sie bloß noch nicht zu der Einheit zusammengeschlossen hat, deren Gefühlsgedrungenheit an die Nieren geht. Dann schlummert Lear in die Gesundheit hinüber; und wenn er aufwacht und Cordelien vor sich sieht, ist Schildkraut endlich in seinem Fahrwasser, hat aber auch Bassermann die wahrsten Töne eines gütigen Herzens. Da er sie also hat, versteht man nicht recht, warum er sie nicht öfter anschlägt, warum er sich unnötig den Vorwurf der Kälte zuzieht, als ob Kälte nicht wirklich ein entscheidender Einwand gegen eine Kunst wäre, die von nichts so sehr wie von der Blutwärme des lebendigen Menschen abhängt. Fazit? Schildkrauts Lear ist ziemlich kleinen Formats, unköniglich und unshakespearisch, aber mit den bewährtesten Mitteln alter und neuer Schauspielkunst zu einer Körperhaftigkeit gefördert, die freilich in sechs

Jahren eher ab- als zugenommen hat. Bassermanns Lear: eine Skizze großen Stils, deren ausgeführte Partien eine so schöne Verheißung sind, daß ich sicher bin, in sechs Jahren ein reifes und rundes Gemälde wiederzufinden.

Die Aufführung zeigt, was man wußte: daß Reinhardt, soweit es auf ihn ankommt, das Kaliber selbst für Shakespeares tragische Meisterschaft hat; und daß in seinem Ensemble ein paar Männer leider unersetzt geblieben sind. Ersten Ranges sind noch drei Gestalten (anstatt fünf): Kühnes aufreizend echter Oswald, dessen Gemeinheit nur durch seine unfreiwillige Komik erträglich gemacht wird; Wintersteins schlechtweg herrlicher Kent; und Moissis Narr, dessen Melancholie, dessen stille Anhänglichkeit, dessen schrille Ironien, dessen Seelengeschluchz und Lippengelächter ich um so dankbarer rühmen will, als mir sein Romeo auch diesmal nicht genügt hat. Ein erstaunliches Schauspiel, daß Einer am Freitag ganz klingende Schelle, am Sonnabend ganz tönendes Herz sein kann, ohne daß dieser Wechsel durch Launenhaftigkeit zu erklären ist. Denn Moissi zersetzt sich als Romeo. Er ist stürmisch bei der Sache. Seine Technik ist so weit gewachsen, daß er durch Blick, Stimme, Haltung, Hände seine allerleisesten Regungen unfehlbar überträgt; aber nicht so weit, daß er imstande wäre, uns heiß zu machen, wenn sich in ihm nichts regt, wenn sein eigenes Tempo ihn allenfalls beflügelt, nicht erwärmt. Man merkt deutlich, was ihn als Romeo interessiert: die Schwermut um Rosalinde; die Bruderschaft mit Mercutio; die Feindschaft gegen Tybalt; das Verhältnis zu Lorenzo. Das ist wahrhaftig nicht wenig. Alle diese Szenen leben, schäumen hoch, sind ein Wirbelwind, eine gefährliche oder harmlose Wildheit. Da Lorenzo Pagay ist, der liebe, gute, milde alte Pagay mit den jugendlich leuchtenden Augen, dem firnen Humor und der naiven Verdutztheit vor den Unberechenbarkeiten dieses Daseins, so entsteht ein Duett, daß sich der hartgesottenste Zuschauer die Freude von der Leber herunterapplaudieren muß. Aber das Stück heißt ja nicht: Romeo und Lorenzo, sondern: Romeo und Julia. Und Julia läßt Moissi kalt. Diese oder Julia überhaupt? Offenbar Julia überhaupt. Vor zwei Jahren hat ihn eine andre nicht minder kalt gelassen. So ungebrochen und überschwänglich, so ganz hingerissen und unskeptisch wie Romeo scheint Moissi nicht fühlen zu können. An Julien stirbt er zehnmal ab, bevor er wirklich

stirbt. Kein Wunder, daß auch die Eibenschütz am schwächsten da ist, wo alles auf den Kontakt zwischen zwei entflammten Herzen, zwei glühenden Körpern ankommt. Aber in den übrigen Szenen, besonders in den Monologen, hat sie die redlichsten Fortschritte gemacht. Vor sieben Jahren reichte die kleine Eibenschütz für den zweiten Teil der Rolle nicht mehr mit ihrem Gefühl oder nur noch nicht mit dem künstlerischen Ausdruck ihres Gefühls. Man sah und hörte Reinhardt in jedem Moment. Alles erfolgte wie auf ein heimliches Kommando und hatte deshalb keine Kraft. Vielleicht erfolgt es nach wie vor auf Kommando. Jedenfalls merkt mans nicht. Das Persönchen, das für Julien fast ein bißchen zu drall geworden ist, wirkt frei. Man glaubt noch nicht immer ihren Tränen, aber man glaubt immer ihre Tränen. Man spürt, daß sie aufgewühlt ist. Bis zu der Fähigkeit, uns in jedem Augenblick ebenso aufzuwühlen, ist keine kurze Strecke. Wäre sie durch Fleiß und Ehrgeiz allein zu nehmen, mir wäre um Camilla Eibenschütz nicht bange. Aber auch so hat sie Aussichten. Der genius loci et domini muß ja jedem helfen, dem zu helfen ist. Trotzdem das Ensemble ärmer geworden ist: was für einen Atem, was für eine Geschlossenheit, was für eine Schmissigkeit hat jetzt wieder diese Aufführung! Sie steckt in funkelnagelneuen Kleidern. Verona hat sich verjüngt und verschönt. Gärten und Mauern, Winkel und Brunnen, Friedhöfe und Grabgewölbe, Balkone und Tore, Toren und Weise, Kinder und Greise — und der Himmel Italiens, der nicht aus Leinwand darüber gespannt ist, sondern sichtbarlich segnend darauf liegt. Der Shakespeare-Zyklus ist auf halber Höhe angelangt. Auf daß ihm und uns der Rest des Weges keine kleinere Wonne sei!

Der heilige Crispin / von Julius Bab

Vor ungefähr einem Jahrzehnt, als ich zuerst den Bestand der jungen deutschen Dramatik musterte, schien sich etwas wie eine neuklassische Schule zu gründen. Das waren Männer, die sich vom Naturalistischen wie vom Romantischen in einem sehr tiefen Sinne dadurch emanzipierten, daß sie das Formwesen aller Kunst erkannten und betonten. Während die Geistlosigkeit des beliebig feinnervigen Sensualisten ein Kunstwerk doch immer nur nach den nervenerregenden Stoffwerten abschätzt, die

es zuletzt mit jeder Zeitungsnotiz gemeinsam hat, erneuten diese Männer das Gefühl, daß die eigentlich überlegenen und erhebenden Werte einer Dichtung wesentlich in der rhythmischen Erregungskraft der Form wohnen, und daß im besondern ganz bestimmte sittliche, ja, religiöse Erlebnisse mit der eingeborenen Form des Dramas, dem Notwendigen, dem sich selbst setzenden Konflikt gegeben seien. Das sind sehr wahre und wichtige Lehren. Nur vergaßen diese Männer, daß ein Drama zunächst ein Gedicht ist, daß also zuerst die ganz allgemein lebensichernde Wirkung der Sprachkunst formal erfüllt sein muß, ehe diese Gebilde dann wieder in der höhern dramatischen Ordnung organisiert werden können. Daß sie ihre vortrefflichen dramatischen Bauten öfter aus Luftziegeln, nämlich aus begrifflich umrissenen Vorstellungen, als aus solidem Gestein, sprachkünstlerisch geformtem Gehalt aufführten: das ist es, was gegen die Praxis dieser Theoretiker einzuwenden war.

Von diesen alten, ehemaligen Neuklassikern gibt es heute eigentlich nur noch einen. Und das ist Paul Ernst. Die völlig unbeugsame Ueberzeugungstreue des Mannes, die weltüberlegene Sicherheit, mit der er seinen Weg geht: das ist in unsrer Zeit schon an sich etwas Bewunderungswürdiges, auch für den, der seinerseits ganz andre Straßen zu ziehen gedenkt. Wäre nicht in der stolzen, ja, scharf herausfordernden Art des Mannes etwas, das alle gerührten Vergleiche verbietet, so müßte man hier gradezu von einer Heiligkeit des Gehirns sprechen, denn die ideologische Besessenheit von Paul Ernst hat in der jüngern deutschen Dichtung vielleicht nur noch in der Gemütsverzücktheit eines Peter Hille ihr Gegenstück. In dem vollkommen weltentrückten Fürsichsein sind sich diese beiden verschiedensten Menschen vollkommen gleich. Darin liegt ihre Größe; allerdings, wie ich es sehe, zugleich die letzte Schwäche, die sie von den kulturell schöpferischen Künstlern trennt. Shakespeare und Dostojewski lebten auch über, aber nicht außerhalb der gemeinen Menschlichkeit. Sie schufen deshalb ihre Tempel aus den rohen Blöcken der Alltäglichkeit, nicht aus den Glaswänden des Bewußtseins. Und darum bleiben ihre Bauten stehen.

Den Weg, den Paul Ernst in grandioser Konsequenz Schritt um Schritt gegangen ist, habe ich hier Jahr um Jahr verfolgt. Wir sahen, wie die immer straffer und härter werdende geistige Organisation aus einem ursprünglich der deutschen Tradition noch nicht sehr fernen Jambendrama mehr und mehr die Bestandteile sinnlicher Illusion herausschleuderte, bis schließlich in „Ariadne auf Naxos“ das rein geistige Drama, fast im Stil eines Oratoriums, dicht benachbart dem philosophischen Dialog,

erreicht war: ein Zwiegesang von Weltanschauungen. In dem Werk dieses Jahres macht nun Paul Ernst über seine frühern, noch halb romantischen Komödienversuche fortschreitend, die Anwendung seines reinen Prinzips auf das Lustspiel. Und außerordentlich spricht diese neue Arbeit für die ursprüngliche poetische Potenz des Mannes. ‚Der heilige Crispin' (im berliner Verlag von Meyer & Jessen) ist zwar im strengsten Typenstil, in den schärfsten geistigen Antithesen und unter Vernachlässigung fast jeder szenischen und geschichtspsychologischen Illusion durchgeführt. Aber diese in ihrer starren Einförmigkeit vom Menschlichen ausgeschlossenen Typen sind doch an sich von einer außerordentlichen Schlagkraft des Witzes: der bis zur Genialität filzige Lederhändler; sein Buchhalter, dessen Philister-Scharfsinn sich sehr köstlich in Detektivkombinationen eines Sherlock Holmes entlädt; der Gefühle posierende, aber Posen fühlende alte Mime; der bigott betrügerische Maurer; und (Ernstens Lieblingstierchen) der völlig entseelte juristische Paragraphenmensch — das alles sind nur Witzblattfigurinen, die zu Unrecht einen Eigennamen tragen, aber sie sind stark und scharf und durchaus lustig umrissen. Vor allen Dingen steht mitten in diesem Tierreich die Menschlichkeit des jungen Crispin: ein edler Römer von Geburt, beschließt er, aus christlicher Demut, ins Volk zu tauchen und bei einem wahrhaft frommen Schuster in die Lehre zu gehen. Weil er für die armen Leute Schuhe machen will, so stiehlt er das Leder — und das ist der Komödienkonflikt. Wie nun des Kaisers Tochter und das schöne Kind des Lederhändlers und die junge Schauspielerin alle den Crispin heimlich lieben, aber, als der Kaiser beim öffentlichen Gericht an ihre Huld sein Leben bindet, sich doch alle ängstlich zurückziehen, weil sie nicht die Lächerlichkeit dieses grenzenlos und hilflos gütigen Heiligen zu tragen vermögen: das gibt eine entzückende Szene von melancholischer Heiterkeit. Und nebenbei zeigt sie uns, welcher Vertiefung ein hundertmal von Wedekind behandeltes Motiv noch fähig ist, wenn es aus der Atmosphäre reiner Animalität einmal in geistige Luft gebracht wird. Da der heilige Crispin in seiner Demut nicht Mitregent des Kaisers Diokletian werden will, der in der Einfalt des jungen Heiden die richtige Ergänzung seiner Ueberklugheit sieht, und da, wie gesagt, auch von den Weiblein niemand für ihn einstehen will, so wird er wohl wegen Lederdiebstahls gehängt werden. Aber Ernsts wirklichkeitsüberlegener Stil findet doch noch einen Komödienschluß. Der letzte Akt ist eine Art Epilog, worin Engel und Teufel mit Crispin um sein Recht und Unrecht disputieren. Die diabolische Klugheit macht ihm klar, daß seine Demut eigent-

lich unverschämte Weltverachtung gewesen ist, auch Feigheit, die sich das segensreiche und schwere Amt eines Kaisers nicht zu übernehmen traut. Aber der Engel hilft ihm. „Natürlich, jeder Mensch ist nur ein Mensch“, und keine Demut und Selbstentsagung kommt aus dem Kreislauf der Eitelkeiten heraus. Wer auf den Stolz verzichtet, ist eben stolz auf den Verzicht. Deshalb eben ist nichts wahrhaft gut als ein guter Wille! Und weil Crispin den gehabt hat, so verleiht ihm der Engel schon vor dem Tode einen schönen blechernen Heiligenschein, und der macht nun den guten Crispin so stolz, daß er ihn gar zu gern noch vor seinem unrühmlichen Ende der vergeblich geliebten Kaisertochter zeigen würde!

Das ist mit wirklich großen Dingen ein wirklich lustiges Spiel. So lustig, daß gar nicht einzusehen ist, warum nicht unsre normalsten Stadttheater es spielen sollten. So erreicht der menschliche Reichtum dieses Abseitigen noch einmal eine durchaus zugängliche praktische Bühnenwirkung, wie sie den biegsamern, dem Willen zur Wirkung nähern Talenten kaum beschert wird.

Meditation über Don Giovanni / von Leopold Ziegler

(Fortsetzung)

Aber lassen wir das auf sich beruhen. Jedenfalls kann in dieser sonderbaren Welt nichts geschehen, das nicht seine Spuren und Male irgendwo eindrückte. Und wenn sich Giovanni gegen diese Spuren unempfindlich stellt, so drücken sie sich ihm selber darum nicht weniger tief ein. Man kann nicht daran vorbei gehen, daß er im zweiten Akt nicht mehr genau derselbe ist wie im ersten. Man gewahrt ihn plötzlich einige Linien unter sich selbst gesunken. Er hat sein Niveau verloren. Wir begriffen es sehr wohl, daß der Abenteurer ein Mädchen zu rauben versuchte, das seine Begehrlichkeit entflammt hatte. Wir begriffen gleichermaßen, daß er den Vater dieses Mädchens niederstieß, als der ihn daran hindern wollte. Wenn er Elvira betrog, Zerline verführen, Masetto zum Hahnrei machen wollte — es war immer Don Juan, der so verfährt, der noch beim Bankett durch seine höchst männliche, höchst ritterliche Unerschrockenheit zu siegen versteht. Ein freier, übermütiger, ja, vermessener Geist, aber glänzend in seinem Ungestüm, unwiderstehlich in seiner Herrengeste. Was hingegen jetzt geschieht, ist weder ritterlich noch männlich, sondern einfach gemein. Die Geliebte im Stich lassen einer andern wegen:

das ist der Welt Lauf und gleichsam allzu natürlich, weil tief im polygynen Triebe des Mannes gegründet. Man wird die erotische Untreue beklagenswert, ja, verwerflich, aber niemals verächtlich finden dürfen. Denn wir sind nicht zur Verachtung von Umständen berechtigt, die ursprünglich triebhaft und der Natur gemäß sind, selbst wenn sie dem edlern Menschen unangemessen sein sollten. Nun befleckt sich aber Giovanni damit, Elvira aufs schmachvollste zu entwürdigen, indem er sie dem verkleideten Bedienten überläßt. Zur unbändigen Ergötzung des Herrn hat der Buffone den reuigen Liebhaber zu mimen. Die wunderliche, ach, so entschuldbare Schwäche des guten Mädchens wird zu jener schwer erträglichen Komödie mißbraucht, durch die sie ein für alle Mal der Lächerlichkeit zum Opfer fällt. Eine zärtliche Szene mit dem Kammerdiener, belauscht, bespottet, ausgenossen von dem witzigen Kavaliere selbst: unmöglich kann sich ein Mann, dessen Leben ausschließlich dem Weibe gewidmet ist, freiwillig mehr heruntersetzen. Dafür also die Hekatomben von Frauen, die seine unstillbare Gier verbraucht.

Was sich hier in Giovanni eigentlich begab, möchte ich mit Hülfe einer Allegorie verdeutlichen, die der platonische Sokrates am Schluß des ‚Gorgias' seinen Freunden mitteilt. Damit nämlich die Seele, führt er aus, von ihren Richtern im Totenreiche gerecht und ohne Irrtum abgeurteilt werden könne, prägen sich ihr Spuren ein der Vergehen und Verbrechen, die der Mensch hienieden vollbringt. Nach dem Tode vom Körper entblößt und gleichsam nackend, wird ihr vergangenes Leben an ihr erkennbar, die angeborene Beschaffenheit wie die erworbenen Eigenschaften des Individuums, dessen Seele sie gewesen ist. So geschieht es, daß vor die drei Totenrichter Seelen treten werden, die nichts Gesundes an sich haben, vielmehr „zerfleischt sind und voller Narben des Meineides und der Ungerechtigkeit, krumm vor Lüge und Rachsucht, maßlos mißbildet und scheußlich in Folge von Gewalttat, Unzucht, Ueppigkeit, Frevel, Unenthaltsamkeit im Tun und Handeln". Diese große Vision von der besudelten und förmlich aussätzig gewordenen Seele stellt sich ein im zweiten Akt des ‚Don Giovanni'. Der platonische Mythos erscheint als die höchst durchsichtige Einkleidung der Tatsache, daß jeder Mensch in einem wunderbaren Maße empfindlich ist für die Einwirkungen der Worte, Pläne und Taten, die in ihm keimen, und die er sich gestattet, empfindlicher noch als die Chromsilberplatte gegen das Sonnenlicht, und daß sein Inneres, sein verborgenes und unsichtbares Wesen von dem eigenen Roste angefressen

wird, den er auf sich schichtet. So gewahrt man in diesen Auftritten, wie der glänzende Ritter Don Juan plötzlich häßlich, niedrig und verkrüppelt wurde, hoffnungslos zerrüttet und verderbt.

In den ersten acht Szenen des zweiten Aktes hat er sozusagen das Nadir seines Tagbogens erreicht. Im unverwüstlichen Lebensdrange ist er vorwärts gestürmt, sich alles erlaubend, was physisch möglich war, vor keiner Folge zitternd. Er hat sich und sein Lebensgefühl vollständig durchgesetzt um den einzigen Preis, der hier in Frage steht: um den Preis seiner selbst. Er, dessen Treue gegen sich unverbrüchlich ist, und der aus freiem Willen nicht um Haaresbreite von sich abweicht, kann dennoch nicht auf seiner Höhe bleiben. Grade da, wo er unänderlich zu sein glaubte, ist er der Veränderung erlegen. Er vergaß, daß Beständigkeit bei Gott allein ist. Auch in dieser Hinsicht ist es unmöglich, die Vergangenheit zu ignorieren. Wir summieren oder subtrahieren uns selber in der Zeit, und wie wir nicht zunehmen, müssen wir uns notwendig vermindern. Giovanni irrte, wenn er die Unveränderlichkeit sich selbst, die Veränderlichkeit dagegen dem äußern Erlebnis vorbehalten wollte. Die Natur hat hier längst verfügt, ohne um unsern Beifall zu fragen: denn sie unterwarf uns dem Gesetz des Alterns. Ein Wesen, das altert, kann aber nicht unverändert bleiben. Seine Wahlfreiheit erstreckt sich nur auf die Richtung, auf das Aufwärts oder Abwärts seines Lebens, nicht aber auf die Veränderlichkeit oder Unveränderlichkeit. Altern heißt: entweder wachsen oder faulen. Wer dem ersten widerstrebt, verfällt unbedingt dem andern. Eine bessere Alternative gibt es nicht. So fault Giovanni vor unsern Augen, genau wie Shakespeares Falstaff wurmstichig wird, Falstaff, mit welchem er manch tiefern Zug gemein hat. Er altert von einem Akt zum andern, wie Sir John von einem Teil des Dramas zum nächsten. Sein Lebensgesetz, das nichts einschließt als das Leben selbst, als eine biologische oder erotische Tatsache, ist auf das Leben nicht richtig zugeschnitten gewesen. Daß das Leben mehr ist als das Leben, der Mensch mehr als ein Abenteurer der Sinne, die Zeit mehr als ein vergangenheitsloses Jetzt, die Veränderlichkeit mehr als ein Wechsel der Beischläferin — das zu übersehen ist Giovannis Irrtum. An Vergangenheit, Treue und Alter, an fundamentalen Tatsachen des Daseins, wollte er vorbeischleichen, wie ein Knabe, der in der Finsternis eines Zimmers anfängt zu pfeifen, um sich den Beweis zu liefern: es gibt keine Finsternis, es gibt kein Unbehagen.

(Schluß folgt)

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Lantz

So ist er endlich denn dahingegangen. Er war ein Mann, nehmt alles nur in allem — wir werden hoffentlich so bald nicht seinesgleichen sehen. Die Zahl der Opfer ist keineswegs geringer als bei den blutigsten Bataillen der letzten Jahre. Eine gewaltige Masse von Wechseln, Vorauspachten und Beteiligungen sind auf der Strecke geblieben. In den letzten Tagen ist ein Zirkular versandt worden, worin Herr Lantz um Mitteilung bittet, was er seinen Gläubigern eigentlich schulde. Er selbst weiß es offenbar nicht genau und möchte sich nach dem vorzeitigen Schluß der Saison eine angenehme Lektüre verschaffen. In dem Zirkular wird weiter gesagt, daß die Sichtung der angemeldeten Ansprüche einige Zeit in Anspruch nehmen werde. Ich fürchte, daß nicht alle Gläubiger sich gedulden werden, bis Herr Lantz seine Lektüre beendet hat. Mit einem Konkurs hat weder er noch seine Gläubigerschar es versucht. Konkurs ist überhaupt eine unangenehme Sache. Da kommt das Gericht und der Konkursverwalter, und diese Leute sind so wahnsinnig korrekt. Außerdem klingt Konkurs häßlich. Selbst Pleite hat dagegen noch einen freundlichen Unterton, besonders wenn man weiß, daß dieses Wort keineswegs aus dem Hebräischen, sondern aus dem Spanischen stammt, wo es ebenso viel wie Konkurs bedeutet. Zusammenbrüche beim Theater heilen aber schnell. Es geht den Direktoren wie den kleinen Kindern, die sich bekanntlich mit Brüchen auch nicht so lange plagen wie die Erwachsenen. Tatsächlich sind viele Leute, die Geld verloren haben, nur im ersten Augenblick wütend. Es ist, wie wenn man sich an den Musikantenknochen stößt. Das bißchen Schmerz läßt nach, und wartet nur, balde, so darf der Direktor Lantz unter Belassung des Titels ‚Direktor' eine behagliche und ungestörte gesellschaftliche Existenz fortführen. In der letzten Zeit hat er keine Freude vom Leben gehabt.

Vor anderthalb Jahren begann er im Deutschen Schauspielhaus. Er fing an wie alle Leute, die nicht genug vom Theater verstehen: er baute um. Schöner ist die frühere Komische Oper dadurch nicht geworden. Dieser Bau, der mit seinen drei Rängen auf einem winzigen Terrain steht, ist nicht wesentlich zu verschönern. In diesem Hause ist noch keiner selig geworden. Gregor hat keine Schätze gesammelt; Gura hat schlecht abgeschnitten; Frau Aurelie Révy-Chapman hat sich nach einer Saison wieder ins Privatleben zurückgezogen. Auch Sommergastspiele sind nicht grade glanzvoll verlaufen. Man sieht

daraus, daß selbst Häuser in der besten Theatergegend nicht zu reüssieren brauchen. Wie ein Theater geführt wird, was ein Theater bietet: das entscheidet. Lantz jammerte allerdings immer darüber, daß das Haus zu viel Miete koste. Nun hätte er es ja gar nicht zu mieten brauchen. In Wahrheit aber ist an der Miete noch nie ein Theater zu Grunde gegangen. An sich ist die Miete, die der Eigentümer Gregor bekommt, gewiß sehr hoch: sie beträgt 190 000 Mark. Hätte nun Gregor sein Haus spottbillig vermietet, so hätte er 150 000 Mark verlangen können. Hiernach hat Lantz in seiner anderthalbjährigen Mietsperiode 60 000 Mark zuviel bezahlt. Was sind 60 000 Mark gegen die Schulden, die er hinterlassen hat! Lantz dachte jedenfalls, als er mit Gregor abschloß, nicht so ungünstig über das hohe Objekt. Er hatte ja auch den Fundus zur freien Benutzung erhalten, und er hat diesen Fundus tatsächlich mehr als frei benutzt. Wenn man das Theater öfter besuchte, fand man sich in den einzelnen Stücken überhaupt nicht mehr zurecht, weil alle in derselben Dekoration spielten.

Als der Direktor Lantz die Erbschaft der Frau Révy-Chapman antrat, hatte er einige Erfahrungen und Bekanntschaften gesammelt. Er war Sekretär bei dem Agenten Kreutzer gewesen und hatte sich nachher hilfsdramaturgisch im Berliner und im Kleinen Theater betätigt. Er lernte dann die Gebrüder Schey kennen, und diese Lantz-Mannen erwiesen sich als rentable Gefolgschaft. Man veranstaltete literarische Vorstellungen für Studenten und entdeckte Strindberg. Wer jemals ein Matinee veranstaltet hat, ist von dem Gedanken nicht mehr abzubringen, daß er zum Theaterdirektor geboren sei. Lantz suchte sich gleich das schwerste Theater aus, das damals in Berlin zu haben war, und dachte, wie seine meisten Kollegen, Reinhardt Konkurrenz zu machen. Wie viele arme Schlucker haben schon geglaubt, das Publikum aus der Schumannstraße fortziehen zu können! Lantz stellte seinem Vermieter eine sehr beträchtliche Kaution. Nun hatte er das Theater. Was er noch nicht hatte, war die Konzession. Um sich neue Gelder zu verschaffen, ging er nicht auf die Dörfer. Er liebte es, im Hause arbeiten zu lassen. Nach meiner Schätzung sind ihm von Angestellten seines Theaters etwa 350 000 Mark nach und nach zugeflossen. Wunderbar dabei ist, daß die Beteiligungen sogar von solchen Leuten stammten, die sich schon vorher erheblich die Finger verbrannt hatten. Trotz dieser Art der Gründung hatte Lantz keine großen Schwierigkeiten in der Erlangung der Konzession. ‚Konzession' ist das Pendant zu ‚Zensur'. Ohne Zensur würden sich wahrscheinlich die Direk-

toren oft hüten, so zweideutige Stücke aufzuführen, aus Angst vor gerichtlicher Bestrafung. Stücke, die die Zensur passiert haben, sind amtlich moralisiert und können von jedermann unbedenklich besucht werden. Konzessionierte Direktoren laden dazu ein, mit ihnen geschäftlich unvorsichtig umzugehen. Bendiener wurde noch rechtzeitig durch die Polizei von der Direktion der Komischen Oper abgeschreckt, aber gegen Lantzen war nicht anzukämpfen. So engagierte er denn, weil man ihn nicht kannte, einige bekannte Schauspieler, stellte sie auf einen falschen Platz und gab Goethes 'Egmont'. Nach seinen Mitteilungen wurden die Einnahmen bald so enorm, daß er sich nach einem zweiten Theater umsah. Nach und nach wuchsen die Schulden: die Geldgeber zogen sich geräuschvoll zurück und hinterließen nur zur Belehrung über gutes Betragen Herrn Lantz jenen Hausleerer mit der blauen Mütze, dessen Tätigkeit so manchem Direktor ein Buch mit sieben Siegeln ist. Lantz begann seine zweite Saison; aber die Zustände wurden trübe. Die Schulden schwollen bedrohlich an. Sie werden sich selbst dann auf über 500 000 Mark belaufen, wenn der Eigentümer des Hauses sein Theater wieder vermieten, also Herrn Lantz seiner Verpflichtungen entheben kann.

Noch einmal winkte diesem das Glück. Herr Wolf Mandel interessierte sich für ihn und hätte vielleicht etwas für ihn getan. Aber Lantz zog die Pumpschraube in zu kurzen Zeiträumen an. Noch kurz vor seinem Zusammenbruch nahm er recht erhebliche Darlehen auf (und darüber wird später einmal zu reden sein). Für die Schauspieler lagen 40 000 Mark Kaution da. Das ist immerhin etwas. Aber auch damit ist nur ein ganz kleiner Anspruch der Mitglieder gedeckt. Und grade jetzt, mitten im zweiten Teil der Saison, wird für die Angestellten anderswo wenig zu holen sein. Zum ersten Mal hat Herr von Glasenapp die Uebernahme der Mitglieder nicht mehr verlangt. Dies Verfahren ist aufs Höchste zu billigen. Herr Mandel braucht lediglich die Mitglieder zu übernehmen, die in der von ihm verlegten Posse zu tun haben. Mandel wird nach einigen Monaten um verschiedene Erfahrungen reicher sein. Ich fürchte beinahe, das wird der einzige Reichtum sein, den er in der nächsten Zeit erwerben wird.

Lantz aber betätigt sich literarisch. Er hat zunächst im Stil des Korsen ein Manifest verfaßt, worin er erklärt, zwar eine Bataille verloren, aber einen geordneten Rückzug angetreten zu haben. In einem zweiten Erlaß spricht er sich über die wirtschaftliche Depression aus. Sicher ist, daß Lantzens Gläubiger äußerst deprimiert sind. Diese armen Leute denken jetzt einzig daran, wie man ihrem Geldnehmer zu einer neuen

Stellung verhelfen könnte, um ihn gesund zu machen. So eine Stellung zu finden, ist gar nicht leicht. Die Zeiten haben sich geändert. Als Dramaturg ist Lantz nicht mehr zu gebrauchen. Man kann heute wohl Direktor werden, ohne Geld zu haben, aber nicht Dramaturg.

Oscar Bies Oper / von Paul Stefan

Weit mehr als fünfhundert Seiten Text, selbst wenn man die vielen Bilder und Wiedergaben von Handschriften, die Zettel, Szenen, Einladungskarten, Partituren, die Schatten von Mädchenköpfen, die einst sangen und entzückten, dieses bric-à-brac einer herrlichen Tollheit nicht rechnet. Jahre der Arbeit; eine Geschichte vom ‚Amfiparnasso' des Orazio Vecchi (anno domini 1597) bis zur ‚Ariadne' von 1912; ein Wissen, das euch keine Erinnerung an die ‚Quellen' und ‚Denkmäler', an hunderte von Auszügen, Ausgaben, vergilbten Erinnerungen, verschollenen Theatergeschichten, dickleibigen Biographien schenkt (den Wissenden meine ich), und nicht ein Wort zuviel, nicht ein Augenblick der Ungeduld, nicht ein bißchen Müdigkeit, niemals auch nur die Vorboten langer Weile: da wir doch gewohnt sind (wir Wissenden), in Büchern über Musik neunmal unter zehn Sündenfällen den Schwätzer, den Geistreichler oder den Pedanten herauszuhören. Hier? Ein schöner, schwerer Band, die Gewähr so schöner, leichter Stunden, fröhlicher Tage, heißer Lebendigkeit! Und doch auch die Gewähr, das Gold aus einem Schacht nicht funkelnd nur, nein, auch gemünzt und echt geprägt zu heben und zu bergen. Willkommen, Buch, willkommen, Meister!

Aber nun ist der Augenblick da (ein Augenblick nur, an so viel Mühe gewendet), zu sagen und zu bekennen, von den Freuden dieses Buches Rechenschaft zu geben. Ich will es versuchen, indem ich nichts andres tue, als die großen Linien nachzuzeichnen, indem ich mit Worten über Worte und Dinge berichte. Das ist schwer und undankbar; und soll doch Dank sein, muß der einzige Dank sein. Wem ich aber zuviel zu sagen scheine, der lächle doch: er weiß nicht, wieviel Blut dieses Buch gekostet haben muß, und wie aus Blut, aus Leben, Wissen, Können, aus einem schier unglaublichen Reichtum hier Wort und Geist geworden ist. Die Fülle dieses Stoffes drückt, erdrückt, und mancher hätte sich erdrücken lassen. Dieses Buch ist beschwingt. Es lehrt schweben.

Für Oscar Bie, wie für uns, ist die Oper ein Erlebnis, das immer erneute Erlebnis eines Glaubens. Das Geheimnis

seines Buches, seines Stils, seines Wesens ist, daß er uns diesen Glauben auch auf jeder Seite von neuem schenken kann und schenkt, daß er aus Gegenstand und Darstellung, aus Stoff und Form eins macht. Sein Glaube an die Oper ist, wie unser aller Glaube, unerschütterlich, er weiß es, und wir wissen es; das gibt ihm Recht, das ist unser Glück im Theater, daheim am Klavier und bei diesem Buch. Er glaubt, und wir glauben (und er ist so mutig, es auszusprechen), weil wir wissen, daß es ein herrliches Phantom und, zu unsrer Rechtfertigung, keine Wirklichkeit, kein Tag und Alltag ist, der uns fesselt. Credimus quia absurdum. Oder doch: weil es, weil die Oper so paradox ist. Das erste Wort dieses Buches lautet: „Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk". Sie ist „die Einbildung, daß es möglich ist, stundenlang eine zusammenhängende Musik zu schreiben, daß einige Noten dieser Musik von Sängern zu einem richtigen Drama als Wortunterlage gesungen werden, teilweise sogar alle unter einander, daß das begleitende Orchester seine Selbständigkeit trotzdem wahrt, daß das alles auf einer Bühne wirklich gemacht wird mit Dekorationen, Indispositionen, Eifersüchteleien und Balletten, daß dieser ganze Apparat im Verhältnis zum Publikum, welches ja im Grunde unmusikalisch ist, ein gutgehendes Rechenexempel wird, und daß endlich, nachdem man alle diese Schwierigkeiten eingesehen hat, sich noch Leute finden, die eine Oper komponieren". Widersprüche in der Musik: melodische und harmonische Musik in der Oper, seelischer Ausdruck und Form; Revolution des Dramas gegen die alten ‚Nummern'; Probleme des Stoffes, Probleme der Sprache, der Deklamation, Operndichter und Opernkomponist, Orchester mit dem Gesang, gegen den Gesang, jenseits des Gesanges; Sänger, Kastraten, Männer als Frauen, Frauen als Männer, Regie, Dekorationen, höfischer Prunk im ausgehenden Barock, neue Kunst bei Mahler, Gagen, Kapellmeister- und Sängerhonorare, Defizite, Subventionen, Maecene, Publikum, bürgerliche Kunst, Opéra comique, Festspielhaus in Bayreuth, die tolle Geschichte der Oper, eine Buffonerie für sich, die Widersprüche der Theorie gegen das Schaffen, die Verschwisterung von Narrheit und Genie: eine Summe der Unmöglichkeiten, die — und, ach, so wundervoll! — Wirklichkeit geworden sind. Alles dies ist unlösbar, und es ist gelöst worden; alles dies ist gelöst worden und unterliegt jetzt wieder der Rache der Unmöglichkeit. Im Anfang war das Chaos. Dann kam die Tat. Und nun droht wieder das Chaos. So baut es Bie auf. Und weitet es zur Betrachtung, zur Tragödie, zur Burleske. Wir folgen ihm.

Die abgeschlossene, die glückliche Zeit des Schwelgens in einer besondern ‚Kultur der Oper' füllt das Hauptstück des Buches. Es beginnt bei den alten Florentinern, bei Monteverdi, geht zu Lully (Bourgeois gentilhomme!) und Rameau, zu Händel, und weilt bei dem herrlichen Gluck, der am zweiten Juli 1914 in die Mode kommen wird, an seinem zweihundertsten Geburtstag. Wien und Paris sind ihm untertan; Wien hat ihn 1907 durch Mahler wieder entdeckt; Mézières hätte einem Oscar Bie viel geben können. Folgt die Buffo-Oper, deren Pate ein Papst war, das deutsche Singspiel und, wo die beiden zusammenflossen, Mozart. ‚Bastien und Bastienne' im Hause des Magnetiseurs Mesmer, 1768; fünfundzwanzig Seiten danach Rollers Bühnenbild zur Champagner-Arie. Und noch siebzehn Seiten Mozart. Es ist ein Schwelgen; aber auch ein Sagen, ein Schenken, ein Ausschöpfen. Folgt die Heiligen- und Märtyrerlegende des ‚Fidelio'. Hurtig und prickelnd die bürgerliche, mehr und mehr artistische Geschichte der Opéra comique, mit dem Prestissimo Offenbach; darauf, hell und grell, die große Oper, von Spontini über Meyerbeer zu Berlioz, die Romantiker mit unserm geliebten Weber, die Franzosen mit Bizet, die Tschechen mit Smetana, die Russen mit Mussorgsky und Tschaikowsky, dann in grader Linie, über Bellini und Donizetti, das Werk Giuseppe Verdis, dreißig Seiten, ein Gipfel des Buches. Zuletzt Wagner: „Die Paradoxie der Oper als Erlebnis", mit das Beste, was über ihn gesagt worden ist, frei von der landläufigen Hysterie, aber höchster Bewunderung für den Künstler voll, für den Musiker vor allem, von dessen Werk aus irgend eine Zukunft die Gestalt dieses Meisters wieder gewinnen wird. Ein fundiertes Kapitel, nach all dem Für- und Widergeschwätz! Er, dieser Paradoxe, mußte die Oper zutiefst erleben, er ihre „Anarchie", die Anarchie von dreißig Jahren, vorbereiten. Diese Anarchie skizziert das letzte Stück des Buches, zeigt alles (nur Schreker ist leider noch nicht aufgenommen), ehrt manches und triumphiert zuletzt mit Richard Strauß. Der uns so weit geführt hat, er führte uns mit der ‚Ariadne' auf höherer Ebene zu den Anfängen zurück. Er wird uns lehren . . .

Der Kreis ist geschlossen. Das Buch zu Ende. Unser Dank ausgesprochen. Ein gewaltiges Wagnis ist einem Würdigen geglückt. Ein Werk, das keiner vergessen wird, den es erreicht hat. (Eine Ausgabe fürs Volk ist durchaus nötig.) Freuen wir uns! Noch einmal: Freuen wir uns! Enthusiasten vor! Ihr seid beschenkt.

Der Held von Tullow / von Richard A. Bermann

The Queens Theatre in Dublin. Es ist die zweite Vorstellung des Abends, denn das Stück wird um sieben Uhr zum ersten Mal aufgeführt und gleich um neun Uhr wieder zum zweiten Mal. Doch sagt der Theaterzettel: „Zwei echte Aufführungen, in keiner Weise beschnitten, sondern speziell für zweimal am Abend geschrieben.“ So ist man beruhigt.

Der deutsche Leser fühlt einen leisen Geruch von Schmiere in seiner Nase. Aber das ‚Theater der Königin‘ ist keine Vorstadtbude, sondern ein stattlicher Bau — allerdings, ich möchte nicht dabei sein, wenn eine Feuersbrunst ausbricht. Wer im Sommer einen dubliner Abend totschlagen und weder in eine der einförmigen Music Halls noch in ein Kino gehen will, muß in dieses einzig wirkliche Theater, das jetzt Vorstellungen gibt. Und was sonst an einem dubliner Abend anfangen? Um sieben Uhr werden in Dublin die Geschäfte geschlossen, um acht bemerkt man bereits, daß der irische Whisky gut und stark ist. In den breiten Hauptstraßen, die am Tage stellenweise ja großstädtisch und elegant aussehen, tauchen taumelnde Gestalten auf; in den unsagbaren Nebenstraßen — kaum Neapel hat solche Elendsquartiere — herrscht wüster Lärm. Eine wahre Horde besoffener Rowdies scheint auf diese Stadt losgelassen. Nein, ein Abendspaziergang in Dublin ist kein besonderes Vergnügen. Man kann ja vor dem säulengeschmückten Palast der Bank von Irland, dem einstigen Heim des selbständigen irischen Parlaments, ein bißchen stehenbleiben und zuhören, wie zwei Redner unter freiem Himmel kleine Volksversammlungen abhalten. Der eine, ein Nigger, wünscht, eine neue Diät und ein sehr preiswertes Heilmittel einzuführen; der zweite hat eine Glatze und propagiert eine religiöse Sekte. Beide stehen auf den kleinen, offenen Wagen, die hier das nationale Fahrzeug sind. Beide brüllen, und ein Kreis leicht angeheiterter Zuhörer brüllt ebenfalls. Zwei ungeheuer lange Schutzleute stehen bedächtig daneben. Leicht müssen es die Schutzleute in Dublin nicht haben, so gut entwickelt sie alle sind.

Auf die Dauer wird die neue Diät des Negers ebenso langweilig wie die neue Religion des Glatzkopfs, und da ist es gut, daß im ‚Theater der Königin‘ eben die Vorstellung beginnt. Der Platz im Ersten Rang kostet einen Schilling, dafür aber bekomme ich, weil das Theater voll ist, keinen regulären Sitz, sondern es wird quer über den Mittelgang eine Art Brücke

geklappt. Darauf sitze ich, und wenn eine Panik ausbrechen sollte, sperre ich wunderschön die Passage.

Es gibt noch einen Zweiten und einen Dritten Rang, und im Dritten zahlt das Volk von Dublin nur fünfundzwanzig Pfennige. Der Blick dort hinauf zeigt ein drolliges Bild. Man sieht einige Reihen von Köpfen mit schmierigen Sportmützen und von vorgestreckten Hälsen, die alle wagrecht über dem Parkett zu hängen scheinen. Ueber den Köpfen prangt eine riesenhafte Inschrift: „Lärmendes Betragen und besonders das Pfeifen strengstens verboten!“

Unten fängt die Musik an. Es ist eine schmetternde Zirkusmusik, und dennoch kann sie weich und voll werden. Wir sind im musikalischen Irland. Jetzt geht der Vorhang auf; die Bühne weist etwas unvollkommen das Innere eines irischen Bauernhauses. Die Musik spielt weiter. Auf ein Mal kommt eine geschminkte Dame in einem blauen Gretchenkleid und stellt sich in die Mitte. Ein Scheinwerfer bombardiert die holde Heroine und zieht um sie einen mystischen Kreis. Die ganze Galerie intoniert ein Gepfeife; das bedeutet aber hier nur hohes Entzücken. Die Dame beginnt sofort, die Arme zu schmeißen, und teilt in einem Monolog mit, daß sie sehr edel ist, daß ihr Vater sehr edel ist, daß alle Frauen sehr edel sind, aber daß die bösen Engländer sie scheußlich bedrücken. Ha, da kommen schon zwei Schufte, und die Galerie brüllt: „Hu!“ Der eine Schuft ist der Cousin der Dame, aber er ist für England. Der zweite Schuft wird auf dem Theaterzettel „eine Kreatur der Burg von Dublin“ genannt, und diese Beschimpfung ist noch nicht scharf genug. Der schuftige Cousin sucht nun die edle Cousine brutal zu seiner Frau zu machen, der ältere Schuft spioniert unterdessen. Aber da kommt ein ganz ungeheuer edler irischer Gentleman, zieht sein Schwert und entwaffnet den Cousin; zu gleicher Zeit erscheint ein hochsympathischer Bauernbursch — „ein Sohn des Bodens“ heißt er auf dem Zettel — und versetzt dem ältern Schuft an eine geeignete Stelle einen Tritt. Die Galerie freut sich recht sehr. Jetzt erscheint auch der Vater der blauen Heroine und benimmt sich teils edel, teils patriotisch; aber niemand beachtet ihn, denn zugleich ist der Scheinwerfer gedreht worden, und in dem leuchtenden Kreis steht ein fabelhaft, aber schon fabelhaft edler Priester. Er ist die Titelfigur des ergreifenden Dramas: Vater Murphy, der Held von Tullow. Er fängt sofort an, unter Musikbegleitung über die Leiden Irlands zu sprechen, ist aber vorläufig nicht für eine Empörung, sondern zeigt mit der Hand zum Schnürboden empor und verweist auf Gott. Sobald der Priester weg ist,

kommen die beiden Schufte wieder. Sie haben rotröckige englische Soldaten mit, und nun knallen sie den Vater der Heroine nieder, entführen die Heroine, zünden Murphys Kapelle an. Was soll der Pater da tun? Natürlich muß er sich zum General der irischen Insurgenten wählen lassen, sonst würde die Galerie nicht applaudieren.

Und im nächsten Akt ist er richtig General und trägt einen Säbel und hält weiter patriotische Reden. Die englischen Schufte spionieren zwar, aber der Sohn des Bodens steht Wache und ist sowohl schlau als heldenhaft. Sodann geht die Schlacht von Oulart Hill los und ist kein Spaß. Englische Soldaten schießen, aber irische Bauern schießen viel sympathischer. Der Sohn des Bodens gibt einem Rotrock Fußtritte; Vater Murphy steht in der Mitte und entfaltet die grüne Fahne Irlands, in deren Feld die gelbe Harfe prangt. Die Musik aber spielt die irische Hymne; es ist eine tief aufwühlende, ernste, stürmische Hymne, nur der Marseillaise zu vergleichen. Und nun geht es im Zuschauerraum los! Das ist ein Schreien, ein Pfeifen, ein Trampeln!

Der weitere Inhalt des Stückes ist ja auch sehr schön, aber eher traurig. Der sympathische Held und der Sohn des Bodens sind furchtbar wacker; sie befreien die entführte Heroine; der Held hat so sechs bis sieben Zweikämpfe mit dem schuftigen Cousin und sieht in einer grünen Nationaluniform viel heldenhafter aus als die roten Feinde; der Sohn des Bodens kommt immer im rechten Augenblick und appliziert dem ältern Schuft meisterhafte Tritte in unangenehme Gegenden. Die Engländer werden abwechselnd Bluthunde und Mörder genannt, und im ‚Theater der Königin' herrscht darob viel Wonne. Was hilfts? Weil der Vater Murphy gar so edel ist, läßt er sich schließlich in eine Falle locken, und der böse Cousin hat nichts Eiligeres zu tun, als den armen Vater zu foltern; das geschieht nicht auf der Bühne, aber man hört die Folterinstrumente sehr deutlich knarren und rasseln.

Schließlich wird der Held von Tullow, zerfoltert wie er ist, an einen Pfahl gebunden, und die Kreatur der Burg von Dublin holt eine neunschwänzige Peitsche herbei. Aber wer schießt da mörderisch forsch durch das Fenster? Der Sohn des Bodens. Wer stürmt mit blankem Schwert herein? Der edle grüne Ire. Wer wird verdienterweise abgemurkst? Die beiden Schufte. Indessen: der Vater Murphy liegt im Sterben und hat grade noch Zeit, eine längere Rede mit viel Scheinwerfer zu halten und zu prophezeien, daß Irland dennoch einmal befreit werden wird. Nationalhymne. Die Galerie ist außer sich. Gut, daß ihr

jetzt niemand vorschlägt, vor das Schloß des Vizekönigs zu marschieren. Und wenn die Schufte nicht tot wären, man würde sie am Bühnenausgang erwarten und ordentlich prügeln. Zuletzt konnten sie kaum mehr den Mund aufmachen, so entrüstet brüllte das Publikum sie an.

Es ist auch wirklich schrecklich, wie unsympathisch sich diese düstern Intriganten aufgeführt haben. Die Iren hingegen waren im Aufstandsjahr 1798 und auch sonst immer reine grüne Engel. (Zum Beispiel haben sie in jenem Jahre hundertachtzig Protestanten in einer Scheune verbrannt.) Was den Vater Murphy angeht, so hat sich der Autor des Stückes eine gewisse poetische Freiheit erlaubt. Vater Murphy wurde zu Tullow ganz kommun angehängt und heißt eigentlich eben wegen dieses topographischen Umstandes der Held von Tullow.

Nachhause durch die lärmvolle Straße. Der Fremde, der nicht ganz landesüblich aussieht, muß seinen Weg vorsichtig wählen, sonst wird er von angeheiterten Burschen verhöhnt und angerempelt.

Man muß das gesehen haben. Wer in Irland nur durch das grüne Bauernland, durch die schmutzigen und stillen Provinzstädte reist, der begreift Irland nicht ganz. Der Pöbel der Hauptstadt Dublin und ebenso auch der anti-irische, stockkonservative, ultraprotestantische Pöbel der zweiten Hauptstadt Belfast ist fanatischer und wilder als irgend ein Pöbel in Europa. Das flache Land von Irland will Frieden, bessere Bauernwohnungen, politische Autonomie und eine feste Verbindung mit dem britischen Weltreich; der Pöbel von Dublin jauchzt noch, wenn die Engländer Bluthunde genannt werden, wenn von Krieg und Rebellion die Rede ist. Die Engländer sind weise und lassen die Iren im Theater schreien, soviel sie wollen. Sie glauben, daß das Homerulegesetz Irland auf ewig mit Großbritannien verbinden und die blutige Vergangenheit ins historische Museum befördern wird. Wenn dann das Volk von Dublin in Jahren des Friedens etwas aufgeklärter werden, wenn der irische Whisky etwas sparsamer verwendet werden wird — dann wird vielleicht auch das einzige Sommertheater der Hauptstadt ein bißchen mehr europäisch, und wer weiß: vielleicht wird nach Schluß der Vorstellung sogar God save the King gespielt, wie in allen respektablen Sommertheatern des britischen Reiches. Das Volk von Dublin wird das vielleicht zunächst ohne Applaus hinnehmen; aber es ist mir lieber, wenn es hübsch still bleibt.

Aus einem Buch über Irland, das im Hyperion-Verlag erscheint.

Antworten

E. G. v. H. Nicht Ihnen bloß — selbst mir abgebrühtestem aller Zeitungsleser hat vorigen Montag früh ein bißchen das Blut gestockt. „Ueber dem ersten halben Akt schon verlor Odysseus den Verstand, aber wer hat nicht gelacht, als er mit einem Jubelschrei die Vernunft beim Anblick von hausgemachtem Schweinskopf (wie Mutter ihn zu geben pflegte) wiederfand! Oft glaubten wir uns vor ‚Orpheus in der Unterwelt‘ oder der ‚Schönen Helena‘ und wußten beim Abendbrot, wer Julius Freund ersetzen kann . . . Hauptmann versteht nicht nur, der Odyssee das Edle zu nehmen, sondern noch das schlüpfrig Unanständige, die Sprache des Bouillonkellers und die Zote der Kaschemme hineinzutragen . . . Laertes wird, wie gar mancher in Hauptmanns Dramen (es ist erklärlich und läßt tief blicken) verrückt . . . Es charakterisiert Phantasie und Denken des ‚Dichters‘, daß er bei der dramatischen Umgestaltung eines saubern Epos auf die Suche nach Gemeinem geht . . . Wenn Hauptmann auf der Bühne alte Zeiten, Sagen und Historien lebendig machen will, sollte er aus Rücksicht auf uns Zuschauer Studien machen und sich an größern Dichtern wie Wildenbruch und Lauff ein Beispiel nehmen.“ Eine kleine Auslese. Oben: Von einem Zuschauer; unten: v. G. Eine Verrohung der Kritik kommt nicht in Frage. Denn erstens ist v. G. kein Kritiker; zweitens hatte sich Holzbock bereits zur Genüge geäußert; drittens stand das Zeugs, auf der ersten Seite des Hauptblatts, zu dicht bei der Politik. Bei der Politik! Das ist, da Sie erregt und besorgt danach fragen, die Erklärung für diese beispiellose Unflätigkeit. Oder wissen Sie nicht, daß der Berliner Lokalanzeiger in den Händen der Schwerindustrie ist? Die empfindet Hauptmann — trotz dem Festspiel oder wegen des Festspiels — noch immer als Revolutionär. Ihm galt es eins auszuwischen; ihm und der ganzen verdammten Künstlerclique, die nach Wirkung und nicht nach Orden giert, die eine menschliche Rangordnung sieht, aber an der Spitze nicht die Hohenzollern und nicht den preußischen Verwaltungsbeamten, nicht den Offizier und nicht den Schutzmann. So hat man einfach bei einem sichern Herrn v. G. Schlammfluten wider Hauptmann bestellt — genau, wie zur Zeit der Kruppschen Schmieröle duftende Flüssigkeiten, damit sotane Gerüche nicht zu penetrant würden. Immerhin: der Dichter Gerhart Hauptmann braucht sich nicht zu wehren. Man wird ihn nicht besudeln lassen. Wozu wären die großen liberalen und demokratischen Tageszeitungen da! In Hauptmann soll eine ganz politische Richtung getroffen werden: es ist ungefähr ihre Richtung. Sie haben eben noch ihren Dichter zum fünfzigsten Geburtstag in Vanillensauce eingeschleimt: sie werden diese Latrinengüsse dem Entsender in die eigene Visage zurückspritzen. Sie werden schreiben: Es ist natürlich nicht wichtig, was der Berliner Lokalanzeiger über ein — gleichviel, ob schwächeres oder stärkeres Kunstwerk — befindet; aber wir verbitten uns, daß rheinische Hochöfenbesitzer ihre nicht immer gewaschenen Finger in Manuscripte legen, die sie schwerlich lesen können. Sie werden schreiben: Da seht ihr wieder einmal den schädlichen Einfluß jener freiheitsgefährlichen Gruppe, die nun endlich anfängt, auch gegen die Kunst mit Schneid und Blödigkeit einzuschreiten. Sie werden . . . Nichts werden sie. Seit sieben Tagen nirgends eine Silbe. Wäre die Schweinerei in der Deutschen Tageszeitung ge-

schehen: sie hätten wochenlang getobt. Der Berliner Lokalanzeiger ist tabu. Warum, das ist hier am vierten und elften Dezember 1913 auseinandergesetzt worden. Armer Hauptmann aber, der du sicherlich geglaubt hast, dieses seien deine treuen Freunde! Bilde dir nicht ein, daß du jemals mehr für sie warst als ein guter Ueberschriften-Clou; daß du jemals mehr für sie sein wirst. Man schlägt die Konkurrenz um eine Morgen- oder Abendnummer mit ellenlangen Berichten über den ‚neuen Hauptmann‘; aber man achtet dich nicht mehr, als nötig ist, um Informationen aus dir herauszuholen. Jetzt wird man vornehm die Achseln zucken und heuchlerisch erklären, du stündest zu hoch für die bestellten Anwürfe eines Schwachkopfs, der lacht, sobald die Magd auf der Bühne „Uff!“ sagt, und der beleidigt ist, daß es nach dieser scherzhaften Introduktion kein Lustspiel wird. Es ist nicht wahr: du stehst nicht zu hoch, weil diese Sippschaft, wenns so lieblich weitergeht, dir langsam und unmerklich das Fundament unter den Füßen wegziehen kann. Denn ob v. G. oder wie immer: er ist nur das Instrument des Herrn. Der Herr selbst aber lässet nicht mit sich spaßen und ist ein gestrenger Herr und schafft Ordnung von Krupp über Zabern bis zu Hauptmann. Und da ist keiner, keiner, der zu widersprechen wagt.

Vorfrühling? / von Theobald Tiger

Sieh da: nun ist der fette Dichter wieder
von seinem Winterschläfchen aufgewacht,
und er entlockt der Harfe heitre Lieder,
ti püng — die Winde wehn, der Himmel lacht.

Er schauet sanft-verklärt, und eine Putte
hält über seinem Kopf den Lorbeerkranz.
Vorfrühling nähert sich, die junge Nutte,
und probt, noch schüchtern, einen kleinen Tanz.

Der Barometer droht mit seinem Zeiger:
„Nich immer feste druff! Ich falle bald!“
Selbst Barometer schwätzen. Große Schweiger
sind selten in dem Land des Theobald.

Noch immer Zabern und Theaterpleiten,
und wie man wieder auf den Fasching geht,
Protestbeschlüsse, andre Lustbarkeiten —
und alles redt, und alles redt.

Und wenn man dieses Deutschland sieht und diese
mit Parsifalleri- und -fallerein
von Hammeln abgegraste Geisteswiese —
aeh, Frühling! Hier soll immer Winter sein!

Rundschau

Medusa

Dostojewskis ‚Idiot‘, in vier Akte tranchiert und als Schauspiel ‚Medusa‘ dem Publikum des wiener Deutschen Volkstheaters vorgesetzt. Hjalmar Meidell heißt der geschickte Mann, der aus dem Leib des Romans die Knochen so sauber ausgelöst hat, daß kaum ein Fetzchen Fleisch an ihnen haften geblieben. Das dürre Gerippe einer Dichtung klappert über die Szene, Herz und Hirn sind weg und mit ihnen die unsterbliche Seele. Anders gesprochen: die Tatsachen des Romans sind da, fort ist ihr Muß, ihre Logik, das geistige Band. Viele Punkte und doch keine Linie, Episoden und kein Schicksal, Hitziges und keine Wärme, Szenen und kein Drama, Mord und Tod und doch eine gesunde Langeweile. Hie und da klebt ein karges Endchen Psychologisches, souvenirs de Dostojewski. Kostproben von Leidenschaften, Musterkärtchen von innern Gewalten, Rester von Schicksalen. Die Menschen wandeln in gespenstischer Verkürzung; auf den Füßen sitzt sozusagen gleich der Kopf. Der Dialog hat was eigentümlich Trockenes, Gebleichtes, Dürres. Meeresrauschen im Grammophon, so klingt es. Und leer, wesenlos, tot liegt im theatralischen Sand, was in der breit rollenden Flut des Romans ein vielfältiges Leben lebte. Wozu das Ganze? Es läßt kalt, es reizt nicht einmal die Schaulust, es kitzelt nicht einmal die Neugierde. Es ist literarisch Nichts, und als Theatersache etwas höchst Beiläufiges, Spiel-Zeug. Wertlos trotz dem kostbaren Material. Ach, zu was für matten Taschenspielerkünsten muß die Magie des Theaters sich brauchen lassen! Und doch glauben wir, gegen sieben Uhr abends, immer wieder an sie. Glauben immer wieder, daß mit dem roten Plüschernen der Schleier weggezogen sein werde von leuchtenden Sinnbildern unsrer Lust und Plage, daß wir Frost und Flamme spüren, aus Irrsinn und Tiefsinn in blaueste, durchsichtigste Heiterkeit aufsteigen, von hoch oben des Menschenlebens tropisch blühende Armut lächelnd bestaunen, seine Hoffnungslosigkeit ahnen und den phantastischen Licht-Nebel schauen werden, der sie gütig umschleiert. Aber es scheint, daß man solcher Magie durch die Lektüre eines Dostojewskischen Romanes doch näher kommt als durch ein Stammsitz-Abonnement ins Deutsche Volkstheater.

Alfred Polgar

Cafard

In Hamburgs ‚Thalia‘ spielte man ‚Cafard‘ von Erwin Rosen. Von Zeit zu Zeit spürt jeder Fremdenlegionär den Samum

der Seele, den Raptus, den Cafard: der übliche verlorene Sohn, der Vagabund, der Landsknecht, der entgleiste Intellektuelle. Und nicht zuletzt fühlt ihn die Inkarnation der Disziplin: der eiserne Kapitän. Die ausgetrockneten Schufte kennen ihn vielleicht nicht und die weisen Realisten. Denn auch weise Menschen gibt es in der Legion und um sie herum. Den arabischen Juden, der ein paar Qualitäten des Shylock mit vielen Eigenschaften des Nathan vereinigt. Die Marketenderin, die manchen Sturm erlebt hat und nicht hart geworden ist, wenn schon recht unsentimental. Sie kann den Legionären eine Mutter und gewiß auch eine Geliebte sein.

Die kleine Welt könnte ihren aparten und glutenden Rhythmus haben. Was Erwin Rosen gestaltet hat, ist kein Drama, aber ein Ausschnitt aus diesem Reich des Zwanges und der Wüste. Allerdings wird die Marketenderin von einer Anspannung der Seele, von einer Liebe übermannt. In ein paar Menschen entsteht der unauslöschliche Wille zur Flucht. Die Flucht mißlingt, und Madame la Cantinière verfällt der Kugel eines empörend lumpigen Offiziers. Das Drama bleibt trotzalledem aus, weil Ungreifbares fehlt, weil Uebergänge fehlen, weil das eigentlich Dichterische nicht vorhanden ist. Diese Figuren sind noch keine Menschen. Den Horizont hat Rosen neuartig beleuchtet, das Ethnographische gelingt ihm. Die Schacherszene im zweiten Akt, die Szenen in der Negervorstadt zeugen von einem Vermögen der Verdichtung. Das Psychologische des Problems wird keinesfalls ausgeschöpft, und auch vom Rhythmus, vom Atemzug bekommt man nur eine Ahnung. Rosen pendelt zwischen dem Kinematographisch-Stofflichen und der Theaterseele. Man darf ihn immerhin als einen begabten Nachfahren Sardous ansprechen.

Ich bin Theatermensch genug, um dergleichen zu schätzen, und weiß garnicht, weswegen der Regisseur, Herr Leopold Jeßner, durchaus Literatur „bringen" wollte. So gab es denn entgifteten Cafard, Fremdenlegion mit Möbelpolitur. Dazu allerdings echte Uniformen. Nur der dritte Akt gelang als Regieproblem, weil Herr Jeßner ihn mutig in effektsichere Stimmung tauchte. Ansonsten spielte man nüchtern, mattherzig, zimperlich. Auch gab es wieder einmal falsche Besetzungen. Frau Bozenhard versagte als Marketenderin auf der ganzen Linie; auch Herr Bozenhard blieb seinem Kapitän das meiste schuldig. Roberts zeichnete sich als marokkanischer Jude durch wohltemperierte Routine aus. Von den Legionären sind keine Heldentaten zu melden.

Arthur Sakheim

Stilicho

Ein fünfaktiges Drama von Herbert Hirschberg, das am Stadttheater von Eisenach zur Uraufführung kam. Das Thema ist: Stilicho, der Reichsverweser, der Vormund des kindischen Römerkaisers Honorius und Gatte von dessen

Schwester Serena, streckt selbstherrlich die Hand nach der Krone von Byzanz. Aber dicht vorm Ziel zerbricht er. Seine Gattin Serena kann der Liebe zu dem blonden Gotenkönig Alarich nicht widerstehen, und der durch einen fanatischen Priester bis zum Wahnsinn überreizte Schwächling Honorius ersticht den Schwager in der Kirche. Der gewaltige historische Hintergrund: die Weltherrschaft fällt von Rom an die Germanen.

Mit einer Brutalität und Zielbewußtheit sind die Szenen gesteigert und gestrafft, daß man an die Jugend eines Autors erinnert wird, dessen Name nach dem Wunsch des Herausgebers „im kritischen Teil dieser Blätter" nicht mehr genannt wird. Theaterblut ist doch wohl etwas Angeborenes. Man atmet ordentlich mit gesträubten Nüstern diesen Instinkt für Wirkungen ein und kommt zu der prinzipiellen Frage des Kritikers: Ist des Menschen Seele sein Schicksal, oder ist dies Schicksal eine Zusammenwirkung äußerer Umstände, die ihn ohnmächtig findet? Hirschberg beantwortet die Frage im zweiten Sinne — er ist durchaus Theaterblut — und schafft damit die Spannung und Steigerung seiner Ereignisse. Wenn wir dem Theater endlich wieder geben wollen, was des Theaters ist, lieber ein bißchen zu viel als zu wenig — ich stimme dafür — so werden wir die Notwendigkeit seiner Auffassung für die Bühne nicht abstreiten können. Im Gegenteil. Und das grade, weil wir noch um einen andern, um den steilsten Pfad wissen, den viel zu viele mit ungenügender Kraft zu gehen versuchen.

Lothar Brieger

Der Schmock

Wenn ich von hinten anfange, so muß gesagt werden, daß irgend jemand von Hofe der Vorstellung beiwohnte. Aus dem Maul einer Proszeniumsloge hing ein rotes königliches Tuch heraus. Das Publikum salutierte mit den Operngläsern. Das Orchester war ausverkauft.

Die Operette, die das Theater am Nollendorfplatz, allen zur Freude, keinem zum Leide, sondern zu Steuerpreisen vorführte, war in jeder Beziehung aus Wien. Jeder Gegenstand auf der Bühne wurde durch ein Kuhpleh beschmutzt, die Rosenlaube kam richtig im Refrain vor, die Beleuchtungsstärke und die Personenanzahl standen in gradem Verhältnis zur Nähe der Aktschlüsse — es war alles in Ordnung.

Und in diesem Unfug, in diesem Wirrwarr von Dilettanten, Routiniers, Toiletten — stand Pallenberg nicht einen Moment still. Er gab etwas völlig Sinnwidriges: einen jüdischen Corpsier. Er kümmerte sich denn auch kaum um die Rolle, die ihm vorschrieb, eine Mensur zu kommandieren: er gab Kattowitz, Posen und alle Schmöcke der Welt.

Es ist wirklich unglaublich, woher er das alles hat. Er sah ein bißchen ungepflegt aus; wenn er seinen Kneifer abnahm, konnte er wohl nur schlecht sehen, denn dann kniff

er die ohnehin kleinen Augen faltig zusammen; er hampelte, wußte nie, wo er die Hände unterbringen sollte, und bot im Ganzen das lustige Bild eines Mannes, der zwar alle Gesten seiner Umgebung mitmacht, aber in Wahrheit ganz wo anders steht. Er gemahnte an einen Reporter, der einer bequemern Berichterstattung halber das Kostüm des Landes angelegt hat und sich ziemlich echt vorkommt. Aber er ist doch aus Kattowitz: wenn er die Augen sanft schließt, weil ihm ein Walzer ans Herz greift; wenn er Takte und Rhythmen so mitjuckelt, in stillem Dioioi den Kopf schüttelnd; wenn er — und dies vor allem — immer vorneweg ist. Hätte Einer gesungen: „Wer hat Dich, Du schöner Wald . . . ?" — dieser hier wäre der Mann, der vorträte, bescheiden, aber doch geschmeichelt, und spräche: „Ich! bitte schön." Er hatte auf einmal Plattfüße und eine ganz flache Hand, die sich fragend und anklagend in die Lüfte strecken konnte. Er war so kümmerlich anzusehen, in seiner erbärmlichen Lustigkeit, in seiner übertriebenen Galanterie, die ihn kurze Verbeugungen machen ließ, aber nicht hinderte, wohl einmal dem Landesfürsten gutmütig vertraulich die Hand auf die Schulter zu legen. Und doch vergaß er nie sein Kattowitz: dankbar schrieb er noch im erhebendsten Augenblick eine Ansichtskarte nach Hause, versehen mit der Unterschrift einer richtigen Hoheit. Er drängelte sich an alle und alles heran, machte alles mit, rieb Salamander, oder wie diese Tiere heißen, steckte seine Nasenlöcher und Kneifergläser in alle Vorkommnisse und war schließlich bei der Mensur der typische Familienpapa, der herumtobt, ohne je zur Sache zu kommen. „Er wird mir sagen . . . !"

Im Ganzen: ein Symbol der Presse. Er legte die Stirn in Falten — und wir hatten den Leitartikel; er wußte alles — das war der Lokale Teil; er tanzte auf einem platten Fuß und ruderte mit den Händen herum — Feuilleton; er machte alle Geschäfte im Umkreis — Inseratenteil. Er war unheimlich echt, wir schmolzen dahin, Herzen wie Wachs, wie Wachs, wie Wachs. Und es tut einem immer wieder leid, daß dieses Prachtexemplar sich in einem solchen Zeugs abzappeln muß. Es ist, als wenn man von Meyrink eine Schreibübung in großen lateinischen Buchstaben verlangte. Wir wissen, daß er das kann, und sehnen uns nach den Gesammelten Werken.

Peter Panter

In dieser Woche wird das Sach- und Autorenregister des zweiten Halbjahrgangs 1913 — zum Preise von dreißig Pfennigen — und die Einbanddecke — zum Preise von einer Mark — ausgegeben. Die Decke ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der zu bindenden Nummern, nicht auch für die Inseratenseiten bestimmt. Diese lasse man vom Buchbinder herausschneiden.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Ludwig Fulda: Die Rückkehr zur Natur, Spiel in drei Akten.

Fritz Reimers: Der Herr Baron, Einaktiges Lstspl. DÖV.

Bernard Shaw: Die musikalische Kur, Ein Akt.

Annahmen

Sabatino Lopez: Der Dritte, Dreiaktiges Lstspl., Deutsch von Otto Eisenschitz. Wien, Burgth. Comoedia.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

24. 1. Henry F. Urban: Der Nußknacker, Ein Reporterstreich in drei Akten. Breslau, Lobeth.

27. 1. Sepp Rosegger: Litumlei, Komische Oper. Graz, Stadtth.

28. 1. Alfred Halm und Robert Saudek: Seite 105, Dreiaktiges Lstspl. Königsberg i. Pr., Stadtth.

29. 1. Theo Halton und Erich Urban: Die Spatzenprinzessin, Vaudeville in vier Bildern, Musik von Robert Leonard. Magdeburg, Stadtth.

2) von übersetzten Werken

Emerich Földes: Hallo, Dreiaktiges Lstspl. Hamburg, Deutsches Schsplhs.

Pierre Frondaie: Am goldenen Horn, Vieraktiges Schspl. Frankfurt a. M., Neues Th.

John Galsworthy: Der Flüchtling, Vieraktiges Drama. Stettin, Stadtth.

Henry Kistemaekers: Oberst Felt, Dreiaktiges Schspl., Deutsch von Erich Motz. Altona, Stadtth.

Paul Verlaine: Die Einen und die Andern, Komödie. Mannheim, Hofth.

Jubiläen

Bürger Schippel: 25, Berlin, Kammerspiele.

Ein Sommernachtstraum: 500, Berlin, Deutsches Th.

Hoheit — der Franz!: 100, Berlin, Residenzth.

Neue Bücher

Hermann Meister: Ein Tenor Bondini, Erzählung. Heidelberg, Saturn-Verlag. 150 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Hermann Kienzl: Eine Statistik des Burgtheaters. Deusche Bühne VI 4.

Kurt Tucholsky: Operetten. März VIII 5.

Engagements

Berlin (Deutsches Th.): Hermann Thimig.

— (Lessingth.): Else Bassermann vom Deutschen Th.

— (Neues Volksth.): Martin Wolfgang von Stralsund.

Dresden (Opernhs.): Frida Langendorff (Altistin).

Nachrichten

Leiter des dresdner Albertheaters ist am ersten Februar für Maxim René Direktor Röbbeling vom Stadttheater Frankfurts an der Oder geworden.

Der Operettensänger Oscar Aigner, Regisseur des dresdner Zentraltheaters, übernimmt am ersten April die Direktion des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

X. Jahrgang 12. Februar 1914 Nummer 7

Statistik des Burgtheaters / von L. Ullmann

In dieser ein wenig voluminösen, mit Zahlen und Daten und Titeln und Namen bunt gesprenkelten Broschüre — Otto Rub: Das Burgtheater, Statistischer Rückblick auf die Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom achten April 1776 bis ersten Januar 1913 (bei Paul Knepler in Wien) — in dieser Broschüre sind also hundertsechsunddreißig Jahre Burgtheater aufgestapelt. Eine leibhaftige Biographie, in ihrer Trockenheit treuer als der glänzendste Cicerone, voll Aufschluß, Bedeutung, Hinweis in jeder Zeile, offen und ungeschminkt Tatsache an Tatsache rückend, indiskret bis zu den überflüssig scheinenden, unverschämten Mitteilungen über das genaue Alter lebender weiblicher Mitglieder des Burgtheaters, tapfer im Eingeständnis jeder Blöße, schlicht in der Verzeichnung jedes Verdienstes. Nochmals: es sind Daten, Ziffern, Namen. Aber sie werden wundersam lebendig, durchblättert man dies Buch, sie sprechen die Sprache der Vergangenheit mit dem Dialog der längst verschollenen Repertoireschlager, sie machen die Stimmen der längst begrabenen Koryphäen schmettern und säuseln, lassen Laubes ehernes Profil vorbeiwandeln, Grillparzers strenge Silhouette, erwecken die Stürme wieder, die in diesem Hause und um dieses Haus waren, die Zweifel und Anklagen, die Liebe und Vergötterung, erwecken wieder die großen Taten und die großen Versäumnisse, funkeln von Gegenwart, atmen Leben und erzwingen fiebernde Teilnahme.

Das Herz und das Hirn dieses diffizilen Organismus ist hier lebendig. Wirklich, wie öffnet sich Geschichte und Gegenwart dem aufmerksamen, dem verstehenden Leser dieser Tabellen! Man erinnert sich des geharnischten Memoires, das Laube über sein Burgtheater-Imperium geschrieben hat, erinnert sich, wie da ein federnder Wille, eine aus Gemüt, Zorn, eifernder Sachlichkeit heraus rastlose Wucht der Darstellung eine Epoche, mehr als ein Dezennium, in blanker, lückenloser Klarheit hingestellt hat, wie verklungene Stimmen wieder tönend wurden,

bis in die kleinsten Winkel der Probezimmer der ganze Betrieb, alle Organe, alle Gewalten des theatralischen Geistes jenes Jahres emporgezaubert schienen. Dazu hat es eines Laube bedurft und seiner realistischen Prägnanz schriftstellerischer Darstellung. Hier in diesen Rubriken aber ist die ganze Geschichte des Burgtheaters aufgerollt. Mit einer unvergleichlichen Geschlossenheit des Materials und der Schilderung. Und es ist nur Statistik. Und der fleißige Theaterhistoriker Otto Rub hat ohne einen Strich formaler Schattierung dieses Resultat durch Vergleich, Sammlung, Disposition zustande gebracht. Theaterzettel wurden zum Perspektiv der Zeiten, ihre Fußnoten zu glossatorischen Aperçus, Sinn und Erkenntnis steigen aus ihren Lettern.

In vielem wird dieses Archivdokument aufklärend und korrigierend wirken können. Vor allem dürfte es den Begriff des Burgtheaters in seinen historischen Fundamenten scharf umrissen zeigen. Man gewinnt aus vielen Polemiken gegen dieses Theater den Anschein, als sei es in stolzern Zeiten Resumé, Ausdruck, Dolmetsch der Blüte der deutschen Literatur gewesen. Die konträre, richtige Tatsache, daß das Burgtheater stets ein Theater unter andern war, auch im höchsten Glanz, als es den stärksten theatralischen, wohlgemerkt: theatralischen Ausdruck der jeweiligen Zeit fand, bleibt im Dunkel. Aber nur so lange, bis man sich einmal die Mühe nimmt, diese Tabellen zu durchblättern. Man wird bestätigt finden, daß das Burgtheater zu allen Zeiten, wenigstens das alte Burgtheater, der Literatur gegenüber spröde blieb. Seine Hauptautoren: die mittleren Virtuosen des dramatischen Metiers, die geschickten Handwerker, die vifen Techniker. In den Anfängen verstreut dazwischen Voltaire, Goldoni, Beaumarchais, Lessing. Einzelne Jahre stärker, kräftiger in den Konturen. Die französische, die englische Fabrikware in Uebersetzungen obenan. Sehr spärlich Shakespeare. Zuerst in den Schröderschen, dann in den Wielandschen, sehr spät erst in den Schlegelschen Uebertragungen. 1786 erst erscheint Goethes ‚Clavigo' auf dem Repertoire, im selben Jahre der „Fiesko'. Langsam dringen dann, sehr langsam aber, die Werke der beiden Weimaraner ein, sorgsam von Ifflands, Kotzebues, Ayrenhoffs flankiert. 1800 erst die ‚Iphigenie', um nach drei Aufführungen zu verschwinden, 1802 allerdings, diesmal muß man sagen: schon, die „Jungfrau von Orleans'. Der Theaterzettel aber nannte bis 1820 den Namen des Autors nicht! Es gibt Ausnahmen, gewiß. Von den Heimatdichtern ist ja Grillparzer überraschend schnell gespielt worden, von den Ausländern etwa

Oehlenschläger. fast ebenso rasch. Ueberhaupt sind dann die kleinern Geister, die gefälligern Talente wohl gelitten. Die Castelli, die Collin, die Kurländer, die Steigentesch, die Deinhardstein, die Clauren, Zedlitz, Costenoble. Wer kennt im großen Publikum diese Namen noch? Und waren doch hochbeliebte und höchst glänzende Vertreter des Metiers. Ist ein kleiner Trost, diese rasche Sterblichkeit, ein Trost für die, die so lange warten müssen, um dann freilich nie abgesetzt werden zu können.

Im allgemeinen ist es die ganzen hundert Jahre bis über das Ende des alten Burgtheaters hinaus so geblieben: Die großen repräsentativen Dichter der Zeit mußten warten, bis ‚man' sich an sie gewöhnt hatte, bis die Opposition im Publico so ziemlich verstummt war, bis die Mitwelt den Flug des Genies wenigstens begriff. Noch schlechter ging es den jungen Richtungen, den dramatischen Revolutionären. Sie fanden höchstens Gnade, sofern sie Theaterqualitäten hatten, die man brauchte. So in den zwanziger Jahren Houwald mit seinen straffen Effektstücken, Schlegel als Uebersetzer, der junge Bauernfeld als graziöser Humorist. Dieser übrigens behauptet sich auch weiter im Repertoire, seine Stücke erleben die Laube-Zeit zwischen den Scribes und Raupachs und Halms klingender Epigonik.

Dann kommt Laube. Und das Burgtheater schwingt sich auf seine höchste Höhe. Es wird die Hochschule der Schauspielkunst, die Bühne des geschlossensten Ensembles. Seine Rhetorik, sein Realismus, die nüchterne Wucht seines bürgerlich-pompösen Pathos sind das theatralische Ideal seiner Epoche. Aber das Repertoire? Auch Laube macht kein literarisches Theater. Diese Statistik ist der zwingende Beweis dafür. Benedix, Mosenthal, Raupach, die Birch-Pfeiffer, die mittleren Franzosen stehen unter ihm in Blüte. Gutzkow, Freytag, Bauernfeld sind Gipfel, Hebbel eine widerwillig gewährte Notwendigkeit. Es wird später nicht besser. Wohl strömen später die Werke von Anzengruber, Grillparzer, Karlweis, Hugo, Pailleron breiter ins Repertoire; aber damit kamen Leute wie Voß und Keim. Burckhards Regime wird zur Tat allein durch die endliche Einbürgerung Ibsens. Und die letzten viel geschmähten Direktionen — es soll ihnen hier beileibe kein Loblied gesungen werden — stehen an Qualität der Novitäten am allerhöchsten. Das Fazit: Kotzebue mit 3872 Aufführungen als Matador des Spielplans, Laube (als Dramatiker sicher eine Mediokrität) 1149, Iffland 1320, Schröder 1412, Scribe 1081. Dem gegenüber stehen die Ziffern 2177 für Shakespeare, 199 für Molière, 881 für Goethe, 236 für Hebbel, 217 für Hauptmann, 985 für Grillparzer, 1126 für Bauern-

feld, 1911 für Schiller. Aber nur 52 für Anzengruber, nur 24 für Hofmannsthal, nur 3 für Nestroy. Und wie viele fehlen!

Woran das liegen mag? Man vergesse nicht, daß der Begriff des literarischen Theaters sehr, sehr jung ist. Daß zur klassischen Zeit selbst das von Goethe geleitete weimarer Hoftheater im Repertoire tief unter dem Niveau von Schlenthers Burgtheater stand. Und daß eine Hofbühne an Traditionen zäher zehrt als irgend eine andre. Man vergesse nicht die freundliche Hand der Zensur, die geisterhaft stets zwischen den Zeilen dieser Rubriken sichtbar wird, vergesse nicht, daß sich der Begriff des Theaters als eines Organismus für sich gewandelt hat. Sehr lehrreich auch sonst diese Statistik. Ihr Schauspielerverzeichnis zeigt wieder einmal, wodurch das alte Burgtheater stark war: durch sein Ensemble. Durch die rastlose Nivellierung nach oben, die dienende Treue jedes Einzelnen. Jede kleinste Rolle zeigt sich vollendet besetzt, fast jeder der großen Spieler hat von der Pike auf begonnen, die ganze Routine des Handwerks in heißem, mühsamem Aufstieg erlernend. Diese Qualitäten hat das Burgtheater verloren. Es ist heute mehr denn je ein Theater unter Theatern. Seine theatralische Autorität ist blaß geworden, seine literarische der andrer Bühnen nicht mehr gewachsen. Auch das lehrt diese Statistik. Diese letzten Jahre, so gewaltig sie literarisch die frühern überwiegen: ein Blick auf das jährliche Programm Max Reinhardts etwa enthüllt, wie arm sie doch gewesen sind. Und in der Darstellerrubrik zeigt sich dieses bedrohliche Schwanken, das Wechseln der Kräfte, ihr Beginnen mit großem Einsatz, das dann keine Fortsetzung fand. Man staunt über die Gastspiele, die zu keinem Engagement, und mehr noch über die Engagements, die zu keiner Beschäftigung führten. Das erweist vielleicht, wie sehr die führende Kraft im rein Fachlichen, Technischen verloren gegangen ist.

Diese arithmetische Dramaturgie des Burgtheaters nun — am alleramüsantesten ist sie vielleicht in den kleinen Details, die unmerklich die Silhouette entschwundener Zeiten und Sitten heraufbeschwören. Da sind die kleinen Randbemerkungen auf den Zetteln des ältesten Burgtheaters. Wie gemütlich es doch im alten Haus gewesen sein muß! Noch im Jahre 1776 ist es möglich, ein Stück dadurch zum Schlager zu machen, daß man das Auftreten eines Schauspielers „mit Pleureusen" ankündigt, trotzdem das Stück ‚Emilia Galotti' heißt. Hie und da wird väterlich daran erinnert, daß das Publikum die Hüte abzunehmen habe, sobald das Kaiserpaar das Haus betrete. Ja, der Theaterzettel befaßt sich mitunter sogar

mit der Sittlichkeit der Zuschauer und verbietet das „Kneipen der Damen". O tempora, o mores -- schon damals sollen die Kavaliere übrigens nicht immer „denen Damen" ihre Sitze überlassen haben. Und daß Hunde nicht die richtigen Burgtheaterbesucher sind, mußte man den Stammgästen des öftern einschärfen. Man staunt, wie konziliant, wie freundlich, wie höflich, wie herablassend damals die Hoftheaterbehörden waren. Die ‚Theatralkassa' gar gab sich zur Deponierung gefundener Parapluies her.

Man ist heute im Burgtheater nicht mehr so gemütlich. Aber es ist die Frage, ob die Feierlichkeit, der Applomb, die starre Drapierung, der Monumentalschritt, in dem die Vorstellungen abgespielt werden, ein guter Tausch ist gegen die Biedermeiergemütlichkeit des alten Raums und des alten Ensembles. Die Entwicklung ist historisch ja verständlich. Aber es läßt sich nicht leugnen: sie ist bedauerlich. Denn dieser stolze Besitz an fundamentalem Material, an verschwenderischem Reichtum schauspielerischer Höchstkultur, das sichere Gefühl, auf der Höhe der Zeit zu stehen, ihrem Flug ruhig atmend, ohne Hast zu folgen, ihrem Drang mit leichter Geste gewähren zu können — das alles ist verloren gegangen. Weder die Dichtung noch die Bühne beugen sich mehr der Autorität des Burgtheaters. Seine Noblesse ist zu einer Eleganz des Besitzenden, zur Glätte des Reichtums, der rein materiellen Ellbogenfreiheit herabgesunken, seine Exaktheit akademisch, sein Pathos rethorisch geworden. Und wo es der Gegenwart dient, muß es geschicktern, freiern, beweglichern Organismen Konkurrent sein. So haben diese dürren Zahlenreihen, wie sie die ganze Größe, die dahin ist, beschwören, auch Duft und Stimmung einer Elegie.

Feststellungen / von Peter Hamecher

Form im letzten Sinne ist sublimiertester Ausdruck eines Verhaltens zur Welt und dementsprechender sittlicher Wertung.

*

In glaubenslosen Zeiten stirbt die Kunst. Wenn das Leben sein inneres Pathos und mit ihm seine Form verliert, siecht auch sie langsam dahin. Das Leben wird zu einer Summe von getrennten Einzelreizen, und an Stelle der großen Daseinsauffassung aus der Mitte des Lebendigen tritt die subjektive Spiegelung. Der Individualismus wird die letzte Zuflucht des Schaffenden.

Sternheim und Bahr

Aber von Bahr fast kein Wort. Es ist mir ein physischer Schmerz, den ich jedesmal möglichst schnell vergessen möchte: diesen Menschen hohen Ranges geschwollene Schwänke niedern Ranges fabrizieren zu sehen (und die nicht einmal ‚ziehen', wie sie doch sollen). Jeder Satz Ohrfeige und schielendes Ohrfeigengesicht zugleich. Ich habe das nun oft genug beklagt. Zudem hat Polgar hier erst vor vier Wochen das ‚Phantom' beigesetzt. Im Deutschen Künstlertheater ist es nicht auferstanden. Trotzdem der Lärm eines Publikums, das sich für die krassesten Taktlosigkeiten bedauernswert unempfindlich zeigte, Mumien hätte aufstören können; und trotzdem die Lehmann mitmacht. Es ist kein Irrtum: sie macht mit. An einem Theater, das im September eröffnet worden ist, spielt sie zum ersten Mal im Februar eine Rolle, die nicht ganz klein ist. Wenn man sonst nichts von dem Theater wüßte: dies wäre der Beweis, daß es mißleitet ist. Denn von den schlechten neuen Stücken, zu denen diese Direktion sich hingezogen zu fühlen scheint, mußte sie wenigstens solche auswählen, deren Schwächen durch die Pracht der Lehmann bis über den Rand verdeckt wurden. Da andre ausgewählt worden sind, so haben fünf sträflich magere Monate die üblichen Krisengerüchte entfacht. Was nun? Daß die Verwaltung öffentlich erklärt, die Gagen noch nicht schuldig bleiben zu brauchen, ist am Ende keine genügende Lockung für zahlende Besucher. Es käme drauf an, die rechtzeitig und ausreichend honorierten Mitglieder weder ein kahles Rechenexempel wie ‚Kampf' noch eine muffige Philistrosität wie die ‚Affaire', weder eine widerliche Albernheit wie ‚Schirin und Gertraude' noch eine vulgäre Armseligkeit wie das ‚Phantom' darstellen zu lassen. Es käme drauf an, im berliner Theaterbereich die Lücke zu entdecken, die auszufüllen nötig und lohnend wäre. Es käme drauf an, für die weibliche Hauptrolle eines Dramas von Hauptmann, die aus dem Ensemble nicht zu besetzen ist, ein Genie zu leihen statt der talentgemiedenen Tochter eines Sozietärs, die an keiner deutschen Bühne ein Obdach fände. Vielleicht ist dieser Fall von schädlicher Begünstigung ein Symptom; vielleicht ist der Quell des Uebels die Form der Sozietät. Dann käme es drauf an, daß der Aufsichtsrat sie auflöste und sich

einen Kerl mit Fäusten, Urteil und Geschmack als Prinzipal verschaffte. Es ist Arznei, nicht Gift, was ich euch reiche. Wird sie nicht bald angewendet, so ist das Theater wahrscheinlich wirklich verloren; und das wäre schade. Nach den ersten beiden Abenden sah alles so schön hoffnungsgrün aus. Hauptmann und Rittner hatten sich als Regisseure von Bedeutung, als Erwecker und Förderer schauspielerischer Begabungen, als Fortsetzer Brahms bewährt. Die Mittel waren und wären also da. Seit diesem zweiten Abend aber wirkt das Unternehmen wie eine Karikatur der Verfallsperiode Brahms. Planlosigkeit auf der ganzen Linie. Man vegetiert aus der Hand in den Mund. Kein Dramaturg schlägt eine ‚Richtung' ein oder packt auch nur ein einzelnes brauchbares Stück. Die Zugkräfte werden für ihr nächstes Engagement geschont. Und wenn man als Kritiker diese Zustände schilt, eben weil man sie gebessert wünschte, so wird Einem erwidert, daß Brahms Tod die armen Leute gezwungen habe, ein Jahr zu früh anzufangen, und daß sie deshalb Nachsicht verdienten. Aber Barnowsky war in derselben Lage und führt doch ein richtiges, lebensfähiges Theater. Des Rätsels kinderleichte Lösung? Οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίη, εἷς κοίρανος ἔστω, Εἷς βασιλεύς . . .

*

Man muß von Bahr kommen, um sich noch an Sternheims stockigster Komödie dankbar zu ergetzen. ‚Der Snob' ist wohl nicht lange genug auf dem Feuer geblieben. Altenberg fordert, daß vom Reis jedes Korn einzeln weich gekocht werde. Sternheims Gericht aber ist nur obenhin fertiggestellt. Es hat zähe Klümpchen, die entweder der umrührende Löffel oder die volle Herdhitze nicht erreicht hat. An den Zutaten fehlt es so wenig wie am Rezept. Mit höhnisch-lieblosem Witz wird ein Typus auf seinen härtesten, grellsten, drastischsten Ausdruck gebracht. Nach dem Spießer der ‚Hose', dem Geizhals der ‚Kassette', dem steigenden Proletarier des ‚Bürger Schippel' ist der steigende Spießer dran. Aus literarischer Schnörkellust — und aber ründet sich ein Kreis — macht Sternheim ihn zum Sohn jenes ersten Spießers. Aus Freude an der Vieldeutigkeit und Unfaßbarkeit nennt er ihn: Snob. Einfacher, wenn auch unsternheimisch, wäre: Streber. Aber wäre es in diesem Fall nicht richtiger? Der Snob, wie eine hehre Geisterschar von Thackeray bis Edmund Edel ihn erklärt, will scheinen, gelten, imponieren

— will viel, in seinem Sinne viel, für Nichts, für keinen Einsatz, keine Leistung. Hingegen Christian Maske hat die Tatkraft: das Talent zu Reichtum und Aristokratie, das er am Anfang in sich fühlt, binnen zwei Jahren und zwei Akten durch den Erwerb eines Riesenvermögens und einer Grafentochter zu beweisen. Das ist, selbst bei den Mitteln dieses Maske, schließlich garnicht wenig — nach Sternheims Meinung. Denn aller Spott, womit er die Kleingeistigkeit, die Froschkälte, den opportunistischen Wechsel von Dünkel und Demut in seinem strebernden, klimmenden, raffenden Snob bedenkt, hält ihn nicht ab, den Mann am Ende so weit zu ehren, daß er ihn beinah tragisch nimmt. Herrn Maske treibt es unwiderstehlich, die letzte Scheidewand zwischen sich und dem Adel niederzureißen: für die verarmte Comtesse, seine junge Frau, ein Gegenstand nicht „bloß" der Liebe zu bleiben, sondern „sogar" der Hochachtung zu werden. Dazu gibt Sternheim ihm einen äußersten Grad von Entschlossenheit, eine Fiebertemperatur des Willens, eine Ekstase. Mit diesem ganzen Aufgebot bringt es der kalte Rekordkletterer zu keinem bessern Einfall als zu einer Leichenschändung seiner Mutter, der er skrupellos nachsagt, daß sie ihn, den edlen Sprößling, einem Vicomte, nicht dem Kanzleibeamten Theobald Maske verdanke. Der Dichter — all in seiner Hundeschnäuzigkeit und seinem Hochmut spricht er doch: Seht her, so roh, so kläglich, so mitleidswürdig leergebrannt ist dieser Mensch!

Man hört, daß Sternheim das spricht; aber man sieht nicht, was man sehen soll, weil es nicht entsteht. Es wird demonstriert. Man achte einmal darauf, wie es den Gesamtton dieser Komödie beeinflußt, daß ihr Dialog streckenweise im Imperfektum geführt ist. Das distanziert. Das rückt Einem die Begebenheiten fern. Man hat nicht, wie bei andern Dramen, den Eindruck, als ob das, was vorgeht, tatsächlich vor unsern Augen vorgeht, sondern: als ob erzählt wird, daß es vorgeht. Die Tempora des Dramas sind Praesens und Perfektum. Auch dieses Mißverhältnis zwischen Sprache und Kunstgattung trägt dazu bei, das Stück zäh, grobfaserig, widerspruchsvoll zu machen. In manchen Situationen klappert das Skelett des überwundenen Konversationsschauspiels: Gemäldebesichtigung bei Christian Maske samt Brautwerbung, ohne jede Selbstironie des literaturlarvenfrohen Autors von ‚Bürger Schippel'

— Lindau würde fragen, warum man eigentlich ihn zum alten Eisen geworfen hat. Andre Szenen haben den vollen Mut zum nouveau jeu, wie man bei diesem allerspätesten Nachfahren Molières doch wohl sagen darf. Daß beide Väter, der verschämt arme Graf und der pensionierte Kanzlist, im Grunde zunächst gegen die nützliche Ehe ihrer Kinder sind, warum sie es sind, und wie diese Einigkeit aus entgegengesetzten Ursachen sie einander nähert: das ist mit einem Esprit der Verkürzung heruntergerissen, daß der Lakonismus der Linien durchaus kein Hindernis wird, zwei Schichten, zwei Welten lebendig werden zu lassen. Im Gegenteil — man hat das Gefühl: täte Sternheim mehr, so gelänge ihm weniger; wäre er geschwätziger, so verriete er, daß er nicht genug zu sagen hat; malte er aus, so würde verschwommen, was jetzt scharf und klar umrissen ist. Sein Fehler, einer von den Fehlern dieser Komödie ist nur, daß er die Technik der Episode, die er meisterlich beherrscht, auch dort anwendet, wo sie zu klein ist, also kleinlich wird. Ein Phraseur und Gefühlskalkulant großen Stils wie Christian Maske, ein Kerl mit Nägeln und Klauen und unvermeidlichen Lächerlichkeiten, ein Emporkömmling mit der ganzen Hungrigkeit und Unsicherheit junger Rassen: der braucht breite Flächen von Komik und Tragik, um so schauerlich-grotesk zu berühren, wie Sternheim ihn sich geträumt haben mag. Da genügen nicht komische und tragische Brechungen eines fahlgelben, winterlich erkältenden Lichts. Hier, wo der soziologisch interessierte Satiriker am meisten gewollt, wo er den Hauptrepräsentanten der Gegenwart, den Vertreter eines unbegrenzt erfolgreichen Amerikanismus zu zerrbilden geplant hat: hier hat es sich einmal gerächt, daß er seine Geschöpfe weder liebt noch haßt — daß es ihm allenfalls schmeichelt, so absonderlich-bunt gesprenkelte Exemplare der Spezies Mensch in seiner Menagerie zu halten. Aber damit zwei Farbe haben, muß sie an vieren gespart werden. Von den beiden kam in den Kammerspielen der Vater Theobald Maske an Arnold, über den ich drei Seiten schriebe, wenn die Figur von Shakespeare wäre, also das Verständnis jeder Nuance vom Leser erwartet werden könnte; der Sohn Christian Maske an Bassermann, der das ganze Spektrum seines Wesens ausfaltete und mit glanzvoller Virtuosität ohne die Manieren eines Virtuosen den Snob von der Possierlichkeit bis zur Unheimlichkeit hinauf- und wieder herunterspielte.

Tilla Durieux / von Kurt Tucholsky

„Mein lieber Gerald", antwortete ich, „Lady Alroy war eine Dame mit der Manie des Geheimnisses. Sie nahm dieses Zimmer aus Vergnügen, um mit gesenktem Schleier hingehen zu dürfen und sich einzubilden, daß sie eine Romanheldin sei. Sie hatte die Leidenschaft des Geheimnisvolltuns; aber sie selbst war bloß eine Sphinx ohne Rätsel. Oscar Wilde

Zwei Augen phosphoreszieren in der Dämmerung. Eine müde Frauenstimme sagt: „Und nun sitze ich hier seit fünf Jahren in diesem Nest und sehe keinen Menschen, sondern nur Schatten. Ah, Sie wissen nicht, was das heißt." Und er, feurig, heiß, erregt: „Doch, doch! Ich begreife es! Ich bemitleide Sie unendlich! Was müssen Sie gelitten haben!" Pause. Es ist ganz finster geworden, der Abendwind klappt ein Fenster zu. „Katja!" Eine Hand zuckt, ein Stuhl fällt, er bricht vor ihr zusammen. Sie lächelt durch die Dunkelheit. Er ist eingeschnappt.

*

Sie war bei der Modistin. Und kam zurück mit wundervollen Toiletten, schritt auf die Bühne und repräsentierte als Tilla Durieux eine ganze Schicht unverstandener Frauen (was viel ist) und sich selbst (was nicht allzuviel besagt); auch stellte sie so allerhand dar, was ihr Dichter und Souffleur vorschrieben.

„Ein durch Klugheit, Gleichmut, Selbstbewußtsein erhöhtes Menschentum, ein wesentlicher und wertvoller Teil der modernen Kultur", sagt der Prospekt. Nun, wollen sehen.

Judith; die Dame in Heinrich Manns ‚Großer Liebe'; Hedda Gabler — aber wie kann ich Rollen aufzählen, da sie nie variiert, sondern brüsk und unbedenklich stets sich an die Rampe geschoben und nur, jenachdem, an dieser oder jener Stelle unterstrichen, betont, überdeutlich markiert hat? Denn verstehen, verstehen sollte jeder sie um jeden Preis. Sie spielte noch für die Droschkenkutscher mit, die vorn am Theater warteten. Eine Duse (des) dritten Rangs, eine dramatische Primadonna nicht ohne Gänsefüße: aber mit vielen Registern. „Haß" war, zum Beispiel, wenn man bitterböse, unter halb gesenkten Lidern dem Partner nachsah und mit den Augendeckeln knirschte; als „lässige Müdigkeit" waren die Draperien aufzufassen, mit denen man leere Mauern bekleidete, und an die man Profil, Arme und Oberkörper weich nach hinten lehnte; „Hingebung" war wieder eine ganz eigene Sache mit völlig geschlossenen Augen und krampfigen Umarmungen — nur Liebe, Liebe gab es hier nicht. Als Schauspielerin also kaum allzu ertragreich, will

man hierher nicht eine gewisse Portion deplacierten Unnaturburschentums rechnen, womit ihre Gestalten die andern Personen der Stücke drangsalierten.

Ich schiebe die Schauspielerin bei Seite — sie interessiert mich nicht. Aber hinter ihr erblicke ich die unendliche Schar derer, die es ihr gleichtun und gleichtun wollen: kleine bürgerliche Katharinen die Zweiten, Salonschlangen, dämonische Dummchen, Cleopatras ohne einen Antonius, nach dem sie sich so sehnen; haben sie ihn aber, und haben sie den richtigen, dann gnade ihm Gott!

Wir haben diesen Typ, den die Durieux am reinsten darstellt, vielleicht aus dem Slavischen übernommen. Diese teuflischen Friseur-Circen können keinen Verehrer verrückt machen, ders nicht schon ist, und es ist immer wieder unglaublich, wie auch nur ein Mann glauben kann, sie hielten je, was sie versprachen. „Wir werden uns unerhört lieben", sagen sie. Aber das erinnert lebhaft an die Verheißungen niederer Damen, es dem Kavalier recht gemütlich zu machen und ihm den Kaffee ans Bett zu bringen. Nur ist das handgreiflich und vielleicht auch wahr, während hier ein übles Anreißertum sich eine Summe aufs Debet schreiben läßt, die nie mehr einzubringen ist.

Wenn eine décadence vorliegt, dann ists die des Mannes, der nicht sofort hinter das spiegelnde Schaufensterglas sieht, um zu konstatieren, daß da nichts ist. Es verlohnt nicht einmal die Knute, unter der diese Frauen allenfalls erträglich sind — es genügt ein Achselzucken, das sie augenblicklich versagen macht. Auch taube Nüsse wollen geknackt sein. Keiner hat das vielleicht so stark empfunden wie der viel zu wenig gekannte Krieglstein in seinem Reisebuch ‚Zwischen Weiß und Gelb'. Da traf er in der Mongolei mit einer solchen zusammen, und Madame Hélène stand im Schlafzimmer vor ihrem Spiegel. „Sie kramte auf ihrem Toilettentisch, es schien mir, als suche sie ein Parfum ... aber es lag etwas Herausforderndes in ihren Bewegungen — ihre volle Hüften vibirierten wie in Erwartung einer Umarmung — ihre Schultern sanken in einem langen, weichen Seufzer herab ... sie stand ganz nahe an ihrem, reich mit Spitzen verzierten Bett — es lag in der ganzen Situation eine nicht mißzuverstehende Aufforderung, jetzt den Mann zu zeigen, und einige Sekunden war ich auch entschlossen, das Weib zu nehmen. Sie wartete, sie rührte sich nicht mehr — wir hielten beide den Atem an, und die Spannung begann, unerträglich zu werden — da traf mich aus dem Spiegel wiederum ihr harter, forschender Blick, wie ich nun schon zweimal beobachtet hatte — im Glase begegneten sich unsre Augen — so kurz, zeitlich kaum

meßbar... ‚Sehen Sie her!... Wenn Sie mich berührt hätten, wäre Ihnen eine Kugel in den Kopf geflogen — so rasch — Sie hätten gar keine Zeit gehabt, zur Besinnung zu kommen, und wären auch schon drüben gewesen...‘. ‚Wozu diese Komödien, Hélène... Sie hätten nicht geschossen — wir führen doch hier kein Schauspiel auf...‘. ‚Aber ich hätte geschossen.. Bestimmt hätte ich geschossen...!‘“ Und später: „Sie hatte mich in den vierundzwanzig Stunden, die wir uns kannten, alle Stadien einer tiefen Leidenschaft durchkosten lassen — sie hatte mich gerührt, verstimmt, entflammt — abgekühlt, vertraulich und verächtlich behandelt — mir den ehrbarsten und gemeinsten Charakter in sich gezeigt — und als sie glaubte, das Objekt genügend präpariert zu haben, um das große Spiel zu spielen, — da hatte ihre Erfahrung versagt — denn ich war weder heroisch noch feige gewesen, sondern hatte sie als dumme Gans behandelt.“

Aber solche Kerle gibts kaum bei uns, wo dies Geflügel mehr Futter findet, als es vertilgen kann. Eine Gans! „Sie müßten ihre Augen sehen, und Sie würden das nicht sagen! Glasgrün und undurchdringlich, und ihre vibrierenden Nasenflügel! Das Weib macht mich toll!“

Was haben diese schon für Unheil angerichtet! (Muß ich erst sagen, daß auch Ungebrannte über das Feuer sprechen können?) Wie haben sie gehetzt, geschürt, gestört — wozu? Um zu herrschen. Sie haben die feinste Witterung für den Mann, den wirklichen Mann — und gehen ihm ängstlich aus dem Weg. Sie wollen herrschen, sie sind des reines, aber einäugige unter blinden Untertanen.

Nun sei ja Gott vor der korrekten Bravheit — aber sollte es denn dazwischen nichts geben? Hätten wir nur die Wahl zwischen blonden Pastorstöchtern und diesen falschen Interessanten? Nichts ist ihnen so verhaßt wie Klarheit — sie brauchen verschwimmende Nebelschwaden; nichts so zuwider wie Licht und Luft — sie brauchen Beleuchtung und Parfums, um überhaupt zu wirken. Diese Requisiten sind bei ihnen nicht Zugaben einer Persönlichkeit, sondern hauptsächliche, sogar einzige Mittel der Suggestion. Sie sind das andre Ende einer wahnsinnig gewordenen Frauenkette, die regieren will. Nur sind sie viel klüger als Lyceumslehrerinnen, die den Mann dabei außer acht lassen. Sie herrschen durch den Mann und sind so gefährlicher.

Einmal aber hat die Durieux auf der Bühne eine Gestalt nicht verkleinert, nicht veräußerlicht, nicht umgemodelt, nicht sich angeähnelt, sondern wirklich verkörpert: das war die Hanna

Elias in ‚Gabriel Schillings Flucht'. Hier hatte sie nichts zu tun, als einfach da zu sein und den Text zu sprechen -- die Rechnung stimmte. Wie sie noch in der Fröhlichkeit gezwungen war; wie sie noch im Skandal „Liebling" sagte; wie kein Gefühl ungebrochen, klar, eindeutig zum Ausdruck kam, sondern phonographisch herausgeschrien wurde; wie man immer die Empfindung hatte: sie kann auch ganz anders — nimm ihr das Prisma der „interessanten Frau", und du hast eine belanglose Person, der ihre Zweckpolitik so über den Kopf gewachsen ist, daß sie selbst nicht mehr zwischen Wahrheit und Lüge unterscheidet! Man hätte sie bitten mögen, einmal, nur ein einziges Mal der Kuriosität halber wahr zu sein — sie hätts nicht mehr gekonnt. Sie hat es längst vergessen: sie ist Monomanin, deren ganzes Fühlen sich darauf konzentriert hat, zu herrschen, zu herrschen in jedem Fall. Auf der Orgel dieses Ehrgeizes spielt sie alle Register: sie kann jammern, bitten, flehen, höhnen und so unendlich gemein sein. Und wenn alles umsonst zu sein scheint, müde sagen: „Gut, ich gehe. Wohin du willst, gehe ich." (Bricht an der Tür zusammen.) Und dann, halblaut: „Nicht wahr, du kommst wieder zu mir?" Und dann beugt er sich über sie. Es ist stickig in ihrer Nähe, heiß und drückend. Man sehnt sich nach frischem Wind, nach einem lustigen, vernünftigen Mädel, das nicht mehr Frau ist, als eben dazu gehört, und das einem die Hand drückt wie ein guter Freund. Da unten aber ists fürchterlich: sie jonglieren mit Gefühlen, die jederzeit abschnappen können, und ihr Haus hat tausend Zimmer, eins an dem andern, und in dem letzten ist nichts.

Oder doch sehr wenig. In diesem Stadium mag das Wörtchen „Geschlechtsakt" abkühlen. Es wirkt so, wie wenn man die Hostie ein Stückchen Teig nennt: Sakrileg. Aber ein notwendiges; denn es erscheint angebracht, diesem Typ (von Jüdinnen und Polinnen) das zu nehmen, was ihn mächtig macht: den Glauben der andern. Was sind Diese ohne den Mann? Langweilige und faule Haremstiere, die keine Interessen haben, die in der Natur, in den Büchern, in der Kunst, bei andern Menschen nichts finden. Daher ist das, was sie zum Schluß zu geben haben, das Wenigste. Und sie unterbrechen ihr Geben fortwährend — sie wissen warum. Auf eine kleine Flasche gehört ein Tropfenzähler. Auch wäre der grade Weg so verdammt kurz; nun, so gehen sie den gekrümmten, und ihre Dummen kriechen ihn nach, statt einen dicken Strich durch die verpfuschte Zeichnung zu ziehen. Und was sind sie mit dem Mann? Herrscherinnen über gebeugte Rücken, denen die Köpfe verloren gegangen sind; sie schwingen

das Szepter und, wenns sein muß, über ganz Verrottete, die Peitsche. Aber man benötigt nicht einmal diesen körperlichen Ausnahmefall zur Illustration. Sie werden nicht genommen: sie geben sich; man packt sie nicht: sie gewähren — und am Schiff mit dem Zickzackkurs halten sie das Steuer. Was ein rechter Kerl ist, wird sich nicht bei dieser Station aufhalten, wo vielen schon aus einer Viertelstunde Aufenthalt ein verpfuschtes Leben geworden ist. Seht endlich ein, daß sie nichts zu verstecken haben, seht ein, daß sie sich selbst hinter halbgeschlossenen Augenlidern, dicken Portieren, seelenvollen Worten verbergen müssen. Stünden sie in freier Luft — an ihnen reizte nichts. Arme, frierende Seelchen. Aber so: Venus im Pelz, unsichtbare Königinnen unsichtbarer Reiche, belastet mit einer immensen Staatsschuld, aufgenommen bei jedem Tölpel von Mann.

*

Ein Kriegsruf? Eine Warnung? Nur ein Stück Naturgeschichte der Oberart, der Bühnen-Inkarnation, des sehnsuchtsvoll angestarrten und hitzig kopierten Musterexemplars jener femme incomprise up to date.

Carlyle / von Egon Friedell

1

Es ist ungemein leicht, Carlyle zu tadeln, und es ist ungemein schwer, ihn zu loben. Wer nur irgend eine seiner Schriften gelesen hat, ja auch nur die ersten zehn Seiten irgend einer seiner Schriften, der wird mühelos eine Menge von Schwächen, Fehlern, Mängeln, Unzulänglichkeiten an ihm entdecken können. Er wiederholt sich; er widerspricht sich; er übertreibt; er hat seine Mittel nicht in der Gewalt; er schreibt dunkel und weitschweifig; sein Pathos ist überheizt; sein Tempo ist unsicher; seine Bilder und Gleichnisse sind schief oder gesucht; seine Gedanken sind ungeordnet und barock.

Alle diese Defekte und noch viele andre lassen sich ohne weiteres herausfinden und genau bezeichnen; will man aber ebenso kurz feststellen, welche guten Eigenschaften ihnen gegenüberstehen, so gerät man in Verlegenheit. Wollte man, zum Beispiel, sagen, daß Carlyle Temperament, Denkschärfe, psychologische Feinfühligkeit, plastisches Charakterisierungsvermögen besitzt, daß er originell, interessant oder geistreich ist, so wäre damit gar nichts über ihn gesagt. Es ist möglich, daß dies alles zutrifft, aber es trifft ihn nicht. Jeder, der ihn kennt,

hat das unabweisbare Gefühl, daß mit solchen Worten an das Phänomen Carlyle nicht heranzukommen ist, daß sie an ihm vollständig abgleiten.

Die Verlegenheit beginnt sogar schon in dem Augenblick, wo man angeben soll, in welche literarische Kategorie er überhaupt gehört. Ist er Philosoph, Historiker, Kritiker, Soziolog, Biograph, Aesthetiker, Romancier; ist er dies alles zusammen oder vielleicht auch nichts von alledem? Ja, ist er überhaupt auch nur ein Schriftsteller? Er selber hat diese Frage verneint. „Wenn es etwas gibt," sagt er, „wofür ich kein besonderes Talent habe, so ist es die Literatur. Hätte man mich gelehrt, die einfachste praktische Tätigkeit auszuüben, so wäre ich ein besserer und glücklicherer Mensch geworden." Diese Selbstbeurteilung eines Mannes, dessen Bücher heute in hunderttausenden von Exemplaren verbreitet sind, mag zunächst überraschen; indes, sobald man näher zusieht, wird man etwas daran finden. Wenn man nämlich unter einem Schriftsteller einen Menschen versteht, der die Gabe besitzt, seine Beobachtungen und Empfindungen leicht und glänzend zur Darstellung zu bringen, der gelernt hat, alles, was in ihm ist, gewandt und mühelos herauszusagen, kurz: einen Menschen, der besonders gut imstande ist, seine Eindrücke auszudrücken, so war Carlyle ganz gewiß kein Schriftsteller. Die literarische Arbeit war ihm nie etwas andres als eine Qual; niemand hat mehr unter den Hemmungen und Widerständen des Produzierens gelitten als er. Wenn er von einem Stoff erfüllt war, so fühlte er sich wie unter einer schweren Last wandelnd; er empfand nichts als einen unerträglichen Druck; die Freudigkeit des Gestaltens fehlte ihm vollständig. Und auch das fertige Werk trägt bei ihm noch die Spuren des Kampfes mit der Materie. Der Grundcharakter seines Stils ist eine merkwürdige Verbindung von Lebhaftigkeit und Schwerfälligkeit; es ist eine Ausdrucksweise, bei der man fortwährend im Zweifel ist, ob man sie feurig oder holprig nennen soll, ein Pathos, das unwiderstehlich mitreißt und dennoch immer mühselig mit sich selbst ringt, sich überstürzend, dann wieder hinkend und zurückbleibend, formlos und formell: mit seinen hunderterlei Einschiebungen, Einschränkungen, plötzlichen Parenthesen, Rückbeziehungen, angehängten Nachsätzen und zerreißenden Interjektionen die Verzweiflung vieler Leser; eben hierdurch erhält ja Carlyles Prosa ihren Rhythmus.

Wollte man Carlyles Wesensart mit einem einzigen Worte bezeichnen, so könnte man ihn vielleicht, indem man dabei aus Carlyles eigenem Vokabular schöpft, einen Denkerhelden nennen. Carlyle hat die verschiedenen Aeußerungen des Heldentums

in allen menschlichen Betätigungen aufgesucht und aufgefunden: seine Auffassung war, daß im Grunde jeder wahrhaftige und tüchtige Mensch ein Held sein kann, und daß daher die äußere Gestalt des Helden, so wechselnd sie ist, nur eine untergeordnete Bedeutung hat. Nur eine Form des Heldentums hat er übersehen: den hero as thinker, aus einem sehr einfachen Grunde: weil er sie nämlich selbst verkörperte. Indes ist grade sie die wirksamste und umfassendste von allen. Der Denker ist gewissermaßen der Universalheld, er begreift alle Formen des Heldentums in sich: er ist Prophet, Dichter, Priester, Schriftsteller, Organisator. Sein Einfluß währt am längsten und reicht am tiefsten. Ohne es zu wissen, leben, fühlen und handeln die Menschen nach seinen Vorschriften, obgleich oder vielmehr grade weil seine Wirksamkeit oft eine geheime, unterirdische ist. Die Gedanken, die Jesus zu einigen einfachen Landleuten sprach, die sie zur Hälfte anzweifelten, und zur Hälfte mißverstanden, haben gleichwohl die halbe Erdoberfläche revolutioniert. Die Erfolge der großen Eroberer und Könige sind nichts gegen die Wirkungen, die ein einziger großer Gedanke ausübt. Er springt in die Welt und verbreitet sich langsam und unwiderstehlich mit der Kraft eines Elementarereignisses, einer geologischen Umwälzung: nichts vermag sich ihm in den Weg zu legen, nichts vermag ihn ungeschehen zu machen. Und der Denker ist nicht nur die mächtigste Form des Heldentums, sondern auch die reinste, die menschlich größte, grade weil er nicht im konkreten Handeln sein Ziel und seine Aufgabe sieht. Jede Handlung hat einen gewissen Grad von Beschränktheit, Blindheit, Ungerechtigkeit zur Voraussetzung: ihr Inhalt ist immer nur eine bestimmte gegebene momentane Wahrheit; aber der Denker will die ganze. Er versteht, durchschaut, durchdringt alles, erkennt alles in seiner Berechtigung.

Damit ist aber keineswegs gegeben, daß der Denker in temperamentlosem Indifferentismus alles gelten läßt. Im Gegenteil: jeder echte Denker ist ein leidenschaftlicher Reformator, ja, noch mehr: ein Monomane. Der Ton, in dem er spricht, ist nicht milde und konziliant, sondern rechthaberisch und gewalttätig. Es genügt ihm nicht, seine Wahrheiten für sich gefunden zu haben: er will sie zum Besitz der ganzen Welt machen, sie ihr beibringen, auch gegen ihren Willen. Er trägt Dinge in seinem Herzen, die gebieterisch nach außen drängen, die er jedermann ins Ohr schreien, über jeden Türpfosten schreiben, an jeder Straßenecke plakatieren möchte. Das schöpferische Denken ist eine Leidenschaft, und eine der fruchtbarsten und furchtbarsten.

Durch diese Züge ist Carlyles Schaffen bestimmt. Er fühlt sich nicht als Verfasser von Büchern, die der Belehrung oder Unterhaltung dienen, sondern als Träger einer Mission. Die Form ist ihm gleichgültig. Er wiederholt seine Leitsätze immer wieder, refrainartig, denn er weiß, man muß eine Wahrheit hundertmal sagen, bis ein Einziger an sie glaubt. Er ist unmäßig im Lob und im Tadel wie ein grober wohlwollender Schullehrer. Er vermag nur in Majuskeln zu schreiben. Er geht immer zu weit; absichtlich. Aber schließlich: alle echten und tiefen Gefühle sind ‚übertrieben', hyperbolisch, hypertrophisch. Die Mutterliebe, der Patriotismus, die Geschlechtsliebe: das sind lauter Uebertreibungen und grade dadurch sind sie produktiv. Man könnte fast sagen: alle wirklich lebendigen Empfindungen haben Ueberlebensgröße. Carlyles Technik besteht einfach darin, daß er sich von jeder starken Impression, die er hat, willig fortreißen läßt, bis zu den letzten äußersten Konsequenzen oder Inkonsequenzen: die Technik aller großen Künstler. Und zudem fehlt es ihm auch nicht an der ausgleichenden Selbstironie. Wenn man genauer achtgibt, kann man ihn bisweilen hinterher über sich selber herzlich lachen hören.

Seine Aeußerungen, so subjektiv in der Form, haben das denkbar empfindlichste Gerechtigkeitsgefühl zur Grundlage. Es gibt sicher wenig so objektive Beobachter und Beurteiler wie Carlyle. Es ist ihm vollkommen unmöglich, sich eine Sache für seinen Zweck herzurichten und zurechtzustutzen. Plötzlich fällt ihm mitten in einer Argumentation ein, daß er irgend einen Umstand außer acht gelassen hat, und dann ist er imstande, die ganze Beweisführung umzukrempeln. Daher kommt es sehr oft vor, daß er sich widerspricht. Aber das ist nur die natürliche Folge seiner Wahrheitsliebe und seiner Beobachtungsgabe. Er widerspricht lieber sich als den Tatsachen. Diese sind seine alleinige Richtschnur. Denn dieser extreme Idealist und Ideologe ist zugleich der praktischste, nüchternste, sachlichste Wirklichkeitsmensch. Seine Gabe, zu sehen, ist außerordentlich. Er vermag einen Menschen, ein Buch, eine Landschaft mit drei Worten so zu umreißen, daß wir das Original vor uns zu sehen glauben, obgleich wir zum ersten Mal davon hören. Obgleich er immer von gewissen Abstraktionen ausgeht, so schreibt er doch niemals im geringsten abstrakt; er bewegt sich immer in einer greifbaren, tastbaren Welt, ja, er hat sogar die Fähigkeit, Ideen so zu beleben, als seien sie wirkliche Menschen, persönliche Freunde oder Gegner. Er besaß selber im höchsten Maße jene Eigenschaft, die er vision zu nennen pflegt. Er trifft stets mit unfehlbarer Sicherheit den Kern jeder Sache, einerlei, welchem

Gebiet sie angehören mag. Es ist dies im Grunde das Wesen der Genialität; in allen Fächern. Sehen, worum es sich handelt, dies genau bezeichnen und alles andre beiseite werfen: auf dieser so einfachen Tätigkeit beruhen alle epochemachenden Fortschritte in der menschlichen Entwicklung, ob es sich nun um einen Erfinder, einen Künstler, einen Staatsmann oder einen Philosophen handelt.

In einem solchen Kopfe muß sich notgedrungen alles ganz von selber zum Weltbild runden. Tatsachen haben eine unwiderstehliche Affinität zu Tatsachen und fügen sich völlig selbsttätig in einander. Das erste ist jene geheimnisvolle Gabe der vision: man könnte sagen, diese allein ist schon eine vollständige Weltanschauung, ja, vielleicht die einzige, die diesen Namen wirklich verdient. (Fortsetzung folgt)

Meditation über Don Giovanni / von Leopold Ziegler

(Schluß)

So reift dieser häßlich gewordene Mensch dem Ende zu, nachdem er die einzige Phase durchlaufen hat, die er dem ursprünglichen Gesetz seiner vitalen Bewegung gemäß durchlaufen konnte. Genau an der Grenze, wo er dem Zuschauer ärgerlich zu werden droht, wo er schamlos, grausam, platt und geistlos erscheinen will, beginnt die Katastrophe. Und weil der Verfasser des dramatischen Szenariums mit mustergültiger Sorgfalt den einzig möglichen Ausgang vorbereitet hat, wäre das Ende Giovannis fast zu eindeutig, zu vorhersehbar, mithin dramaturgisch beinah uninteressant — wenn da Ponte nicht noch einmal seine ganze theatralische Kraft gesammelt hätte, um Giovannis Ausgang so tragisch, so strahlend zu gestalten, wie das zum zweiten Mal keinem Helden der Bühne mehr beschieden ist. Wenn ich früher sagte, der Don Juan der Legende sei die Verkörperung einer besondern Spielart des typisch Männlichen, so gelangt eben dieses am Schlusse der Oper zum sieghaften Durchbruch. Unerschüttert, herzhaft, tapfer, schlechthin männlich bis zu seinem Handschlag mit dem Tode beharrt Giovanni. Es ist, als ob er bisher des eigentlichen Gegenspielers entbehrt hätte, um sich seinem eigenen Wert entsprechend verhalten zu können. Was ihn da umgab und hin und wieder etliche Verwünschungen ausstieß, das war doch alles schwächlich, zag und unentschieden. Diese verführten Mädchen mit ihren Liebhabern, diese Zofen, Kammerdiener und allerlei Leute aus dem Volke -- sie hatten zu wenig spezifisches Gewicht, um ihn ernstlich zu beschweren. Und Donna Anna war leider ein

Weib. Wie hätte er da auf seiner Höhe bleiben sollen? Was konnte er von der Tugend halten und derlei Possen, wenn sie so schwach auf ihren Füßen stand? Mußte er nicht bei sich denken: pah, auch die Tugend ist nur ein Weib; mach ihr ein wenig den Hof, und sie läßt mit sich reden, ergibt sich..

Auf dem Kirchhof endlich findet er seinen Partner. Der tote Komtur, der Tod selbst, mit Harnisch, Helm und Kommandostab, Bild eines Ritters zu Pferde, mit goldener Aufschrift, die im Licht des Mondes hell und leserlich aufglitzert, hell, leserlich und trotzdem umdunkelt von Geheimnissen, die kein noch so freier Geist durchspäht hat — dieser geruht, Partner des Tapfern zu werden. Gegen diesen ersten und letzten Antagonisten verhärtet sich dann Giovanni zu der metallischen Undurchdringlichkeit eines Wesens, dem sogar das äußerste Geheimnis nichts Schreckhaftes mehr hat. Wenns sein muß, zag ich nicht. Er feilscht um keinen Augenblick mit dem Tode, so wenig, wie er freilich ihm als ein des Lebens Müder entgegenseufzt. Er erwartet ihn festlich, zechend, liebelnd, bei Weibern und von seinen Musikanten umgeben, ein Mann den andern, in dem gelassenen Gefühl der Notwendigkeit, daß er sich ihm stellen muß. Sein Benehmen ist in dieser Stunde weder forciert noch eigentlich herausfordernd: er macht nur gar keine Umstände. Ist die Welt für das individuelle Lebensgefühl Giovannis nicht zubereitet, so wird er sie eben verlassen. Er denkt nicht daran, seinen eigenen Ausgang tragisch oder groß zu finden, wie er denn überhaupt der abgesagte Feind aller geschwollenen Worte ist. Nur keine Pose, keine erhabenen Gefühle und pathetischen Grimassen. Genau, wie man ein Weib, das man begehrt, nimmt und den üblichen Phrasenschwall der Verliebten verachtet, genau so unfeierlich und unergriffen hat man zu sterben. Wie alle sogenannten freien Geister neigt Giovanni zum Zynismus. Auch hier wieder unproduktiv, vermag er nichts in die Dinge hineinzusehen: weshalb sie ihm nüchtern, selbstverständlich, faktisch, ohne Drum und Dran erscheinen. Aber wenn am unwiderstehlichsten der Witzbold wirkt, der seine Späße ganz trocken und ungerührt zum besten gibt, so ist zu erwarten, daß eine Tragik besonders erschüttern wird, deren Träger selbst unempfindlich gegen sie geblieben ist..

Man übersehe nicht, wie da Ponte zuletzt die Worte des Dialogs zuspitzt. Der Komtur hat zwei prächtige Strophen, von denen eine, die letzte, sogar in der deutschen Uebersetzung sprachlich vollendet klingt: „Dort von den Sternenhöhen Stieg ich, vor dir zu stehen. Ach, höre mich. Ach, höre mich. Bald wirst du mit mir gehen." Von da an verkürzen sich Replik

und Duplik immer mehr, bis sie in eine ganz primitive Antithetik von Ja und Nein endigen. Die Selbstbehauptung des individuellen Gesetzes und seine Unvereinbarkeit mit Gesetzmäßigkeiten andrer Art kann nicht reiner und einfacher ausgedrückt werden, als in diesem Finale. Sodaß der Schluß des Libretto — ich meine der theaterübliche Schluß, nicht das lächerliche Moralin des dreiundzwanzigsten Auftritts — dem Beginne ebenbürtig ist. In bewundernswert grader Linienführung steigen die beiden Akte der Oper an, um in strenger Symmetrie ihr Finale durch zwei Bankettszenen zu erhalten. Die theatralische Kunst, mit welcher diese beiden Aktschlüsse aufgebaut werden, wie sie in beziehungsreicher Wechselwirkung zu einander stehen, wie der erste den zweiten vorbereitet, notwendig macht, ja, bis zu einem gewissen Grade antezipiert, wie dann doch der zweite eine unendliche Vertiefung erfährt, der Symbolismus der Geschehnisse sich allmählich verdichtet, wie, ungeachtet des Fortissimo der ersten vier Auftritte, ungeachtet der mannigfaltigsten Arabesken, Zwischenspiele, Idyllen, Serenaden, Prügelszenen und sonstigen Buffonerien, das Drama stetig an Durchmesser gewinnt und planmäßig in Höhe und Tiefe wächst — das alles scheint mir ausreichend, um da Pontes Büchlein als geistreichstes Opernszenarium zu bewerten, welches wir besitzen.

Und Mozarts Musik? Wird man über sie, über das eigentliche Mysterium ‚Don Giovanni' noch etwas zu sagen wagen?

Ich habe das Gefühl, als dürfe sich der Laie darüber höchstens im Gleichnis äußern. Will man dies ihm zugestehen, so erblicke ich Mozart als den homerischen Odysseus, der auf Kirkes Geheiß zur Unterwelt hinabstieg, die Schatten dort vom Blut seines Opfers tränkte, bis sie des Lebens zurückgewannen und ihm Rede standen. Irgend ein Teiresias hat ihm dann geweissagt, was es mit dem andern, ungeschriebenen Gesetz auf sich habe, gegen welches Don Giovanni hat verstoßen müssen. Irgend ein Teiresias hat ihm offenbar gemacht, wie Welt, Tod, Gericht, Vergangenheit, Tat und Untat, Ewigkeit, Zeit, Menschenseele in dunkeln Harmonien lautbar würden.

Frauen / von Peter Altenberg

An einer Frau hängen!? Freilich, man hat dabei etwas wenig Luft und ist dem Ersticken nahe!

*

Tränen eines Mannes wirken nicht, weil die Frau sie nach ihren eigenen billigen tariert.

Die Dame mit dem Augenaufschlag / von Victor Auburtin

Kurze Zeit vor dem indischen Aufstand des Jahres 1881 war der Major Mac Kelly mit Urlaub nach England gegangen, um sich eine Frau zu suchen, obgleich er schon siebenundvierzig Jahre alt war. Er fühlte sich einsam, denn er hatte das allerkleinste Fort in Indien zu kommandieren, das Fort Albert, das mitten im großen Sumpfwalde daliegt. Dort hört man des Nachts die wilden Tiere heulen, am Tage aber leuchtet die Schneekette des Himalaya ganz still und einsam durch das Grün der Bäume. Und sonst sieht der Kommandant von Fort Albert tagaus, tagein nichts als die Gesichter der dreißig eingeborenen Soldaten und, wenn es hoch kommt, einmal einen irischen Sergeanten, der einen Brief aus Schahpur bringt. Außerdem alle sechs oder sieben Wochen die Herren von der Inspektion, mit denen man sich betrinken muß.

Deshalb nahm sich Major Mac Kelly Urlaub und ging nach England, um eine Frau in seine Einsamkeit zu freien. Und zwar wollte er sich eine Frau aussuchen, die so recht rein und sittsam und echt englisch wäre. Eine ernste Frau, wie sie sich paßt für einen stillen Mann in dem großen Sumpfwalde am Fuß des Himalaya. Er sah sich in dem ganzen vereinigten Königreich bei seinen Bekannten um, aber von allen englischen Mädchen gefiel ihm keines so wie die kleine Sybil, die Tochter des Pfarrers Parker zu Worcester, Worcestershire. Die war von allen die Reinste und die Heiligste, meinte Major Mac Kelly. Sie hatte so einen unschuldsvollen Augenaufschlag; und dann hatte sie eine merkwürdige Art, den Männern groß und fest in die Augen zu sehen, eine Weile lang, und nach dieser Weile plötzlich loszulachen, man wußte nicht recht, warum. Das gefiel dem Major Mac Kelly sehr, denn er glaubte, daß dieses etwas besonders Tiefes sei. So heiratete er denn die kleine Sybil und nahm sie mit sich nach Indien in sein einsames Fort in dem großen Walde. Und nachdem sie dort zwei Jahre in der Stille gelebt hatten, brach dann nun jener Aufstand aus, den man „die springende Katze" nannte.

Der Aufstand „die springende Katze" fing damit an, daß in den Wäldern die Mangobäume mit Gips bestrichen wurden als geheimes Zeichen und Verabredung. Niemand konnte sehen, wer die Bäume mit Gips bestrich. Es war immer plötzlich des Morgens da. Zuerst beobachtete man es in der Nähe von Benares, dann verbreitete es sich durch ganz Bengalen,

und alle Kenner sagten, dies bedeute, daß ein großer Aufstand kommen würde durch Indien hin. Aber woher er kommen würde und warum, das wußte niemand zu sagen.

Denn das Volk der Inder ist ein altes und geheimes Volk, und niemand weiß Bescheid mit ihm. Es ist wie der Augapfel eines Panthers, von dem man nie weiß, ist er grün oder grau, ist er klein oder groß, ist er nah oder fern.

Als der Aufstand ausbrach, stand auch gleich der ganze Norden des Kaiserreiches in Flammen, und die kleinen Stationen im Innern waren abgeschnitten, und niemand konnte ihnen helfen. Auch Major Mac Kelly war abgeschnitten in seinem Fort Albert, zusammen mit dreißig Mann eingeborener Truppe, acht Mann Bedienung und seiner Frau Sybil.

„Wenn die Aufständischen erst über den Paß zu uns kommen," sagte Major Mac Kelly zu seinen Leuten, „und wenn wir uns dann drei Tage gegen sie halten, so ist es möglich, daß man uns von Schahpur her befreit. Kommen sie aber auf gradem Wege zu uns, so sind wir alle verloren, wie wir sind."

Aber er glaubte es selbst nicht, daß sie auf dem Umwege über den Paß kommen würden, und wußte es ganz genau, daß von einer Rettung keine Rede mehr sein könne.

Am Abend des sechsten kam denn auch die Nachricht, daß die nächste Poststation oben am Berge von den Rebellen genommen worden sei. Das war das sicherste Zeichen, daß sie im Anmarsch waren. Ein Flüchtling berichtete, sie hätten die Station gestürmt, die Besatzung gefangen genommen und den Vorsteher ermordet. Die junge Frau des Vorstehers aber sei von achtzehn Hauptleuten der Aufständischen vergewaltigt worden, von einem nach dem andern.

Als Major Mac Kelly das hörte, nahm er seine Frau beiseite, zog seinen großen Armeerevolver hervor und sagte: „Wenn keine Rettung mehr möglich ist, so ist die letzte Kugel in diesem Revolver für mich; mit der vorletzten aber werde ich dich erschießen, damit du nicht in die Hände dieser unmanierlichen Bestien fällst. Denn ich will, daß du so rein und keusch bleibst, wie ich dich von deinem Vater in Worcester, Worcestershire, erhalten, und wie ich dich bewahrt habe."

Am nächsten Morgen kamen die Aufständischen vor Fort Albert an. Sie heulten in den Wäldern und begannen gleich, das Fort mit ihren neuen Infanteriegewehren zu beschießen, sodaß es in den Dächern raschelte und knisterte. Major Mac Kelly leitete die Verteidigung drei Tage lang, ließ seine Leute feuern, was sie konnten, um die Angreifer zu verscheuchen, und war Tag und Nacht auf den Beinen. Währenddessen schlich

seine Frau Sybil im Hause herum und lauschte auf das Geheul draußen, das da klang wie das Geheul starker und schöner Tiere. Bisweilen, wenn am Mittag eine Pause in dem Schießen war, stieg sie vorsichtig auf einen Stuhl, sah durch das Fenster und über den Wall hinweg und besah sich mit ihrem großen Augenaufschlag die achtzehn Hauptleute, die da draußen herumliefen. Sie waren gelenkig wie die Tiger und nackt, und ihre Muskeln glänzten in der Sonne.

Als es am vierten Tage klar war, daß das kleine Fort sich nicht mehr länger halten ließ, zog sich Major Mac Kelly den Galafrack an, gab seiner Frau den Arm und führte sie hinauf in den Salon, wo die Bilder Ihrer Majestät der Königin und Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen von Wales hingen. Dort zog er den Revolver hervor und sagte: „Jetzt ist es so weit, und jetzt gilt es zu sterben, wie anständige Menschen sterben. Die letzte Kugel ist für mich, mit der vorletzten aber werde ich jetzt dich, mein reines britisches Weib, erschießen, damit dich diese verdammten Teufel nicht besudeln." Aber als er den Revolver spannen wollte, legte seine Frau die Hand auf seinen Arm und sagte leise: „Laß es, Mac Kelly, erschieß mich nicht." Er antwortete: „Hast du nicht gehört, wie es der Frau des Stationsvorstehers ergangen ist? Wenn ich dich jetzt nicht erschieße, werden diese wilden Männer dir Gewalt antun." Da sah sie ihn groß und rein an und sagte: „Ich fürchte mich nicht davor." Er verstand sie nicht und war ganz fassungslos. Aber sie schmiegte sich an ihn an, schlug ihre Kinderaugen auf, lächelte und sagte: „Sorge dich nicht um mich; ich bin dein reines und keusches Weib gewesen, nicht wahr; vor den achtzehn Hauptleuten aber fürchte ich mich gar nicht; im Gegenteil, es wird vielleicht einmal etwas andres." Da zuckte er zusammen, ganz leise und unmerklich, wie ein Gentleman zusammenzuckt; ging von ihr fort, setzte sich auf das Sofa und schoß sich allein seine Kugel in den Kopf.

Eine Minute später wurde das Haus gestürmt. Als die achtzehn Hauptleute der Rebellen mit glänzenden Augen in den Salon drangen, fanden sie dort einen toten weißen Mann, der auf dem Sofa lag, und eine schöne junge Frau, die ihnen mit lächelndem Willkommen entgegenging.

All das ist schon lange her. Es war der große Aufstand des Jahres 1881, der der Krone Indien viele Millionen Rupien und Hunderte junger, kräftiger Männer gekostet hat. Sybil Mac Kelly hat sich damals den Aufständischen angeschlossen und immer mit den achtzehn Hauptleuten gemeinsame Sache gemacht. Man nannte sie die tolle Sybil und erzählte sich

merkwürdige und grausame Geschichten von ihr. Später ging sie nach Shanghai und hat sich dort in den lustigen Häusern am Hafen umgesehen. Jetzt ist sie längst alt und klug geworden und leitet als erste Vorsteherin die Presbyterian Sunday School in Bombay.

Aus der Geschichtensammlung ‚Die goldene Kette und andres', die in der Rundschau dieser Nummer besprochen wird.

Antworten

C. K. Max Epstein ist gegen Herrn Lantz wohl kaum zu milde, aber er ist unvollständig gewesen. Der ‚Vorwärts' ergänzt ihn. Er nennt sie bei Namen, die beiden Karnickel: Konzessionsbehörde und Presse. „Die Behörde hat natürlich gleich versagt. Sie war ahnungslos wie ein neugeborenes Kind. Sie erteilte die Konzession, glaubte dem baren Geld, das vor ihr auf dem Tisch lachte, und fühlte sich nicht im geringsten bemüßigt, nach der Herkunft des gepumpten Geldes zu fragen. Und die gute bürgerliche Presse? Sie wußte aus Erfahrung, wie weh es tut, wenn einem das Geschäft verdorben wird, und spendete reichlich die verlangten Vorschußlorbeeren. Was nützte es da, wenn unabhängige Theaterblätter Warnungsrufe ausstießen! S. J. hatte damals „es gleich gesagt". Was halfs! Der neue Direktor machte ihm einen Spektakel, verbot ihm das Haus, und die Zeitungen berichteten ausführlich über diese belanglose Zwistigkeit. Ueber den Kern der Sache schwieg man sich aus. Dem Feurio!-Rufer wurde der Prozeß wegen ungebührlichen Lärms gemacht — das Haus brannte gemächlich weiter. Und nun, da es heruntergebrannt ist, spotten die Einen, die noch charaktervoll zu nennen sind, gegen die Andern, die plötzlich alles, alles vergessen haben, was sie damals rühmten. Warum haben sie nicht gleich zum Beginn gesagt: Dies ist eine Schwindelgründung, die nie gehen wird, nie gehen kann, nie gehen soll? Weil sie keinen Standpunkt haben, sondern Angst." Das ist es. Herr Lantz hätte garnicht nötig gehabt, jedesmal die Gläubigerschar als Claque aufzubieten: er hatte die Presse. „Trotz des anhaltenden Erfolges, den ich bei der Presse mit meinen Darbietungen gehabt habe....", heißt es in seinem napoleonischen Abschiedsmanifest. Wahrhaftig: Herr Lantz, der nichts war, nichts konnte, nichts tat, als in einem Theatergebäude den übelsten Brodem von Leihhaus, Schiebercafé und Schmiere zu entwickeln, dieser Herr Lantz hatte die Presse, wie sein Gesinnungs- und Geistesgenosse Lothar sie gehabt hat, wie jeder sie hat, der — ja, was? der inseriert? oder der die Möglichkeit hat, Stücke aufzuführen? oder der die Schuster und Schneider der Reporter mit Freibillets bezahlt? oder der überhaupt prätendiert, ein Theatertor zu sein? Was ist es eigentlich? Das ahnt niemand. Als das hergelaufene Jüngelchen seine armselige Bude aufmachte, wußte man in Fachkreisen, in die eine hochwohllöbliche Kritik immerhin gehören will, was da vorging. Man wußte es und behielts hübsch für sich. Für die Welt wurde Posaune geblasen, als sei aus Gold und Marmor ein neuer Tempel erstanden. Wie dann der Krach kam, hagelte es Fußtritte, trübe Betrachtungen und sarkastische Nekrologe. Jetzt hatten plötzlich fast alle „es gleich gesagt". Tat-

sächlich hatten sie nichts gesagt. Tatsächlich sagen sie nie was. Sie sind der Meinung: es kümmere sie garnicht, wie ein Theater fundiert sei, da sie nur über den künstlerischen Eindruck zu berichten hätten. Aber es ist wesentlich, ob Einer sich Schauspieler engagiert oder allenthalben zusammenpumpt; es ist wesentlich, ob er mit den Bruchteilen mehrerer Millionärsvermögen oder mit den letzten zwanzigtausend Mark seines Regisseurs arbeitet; es ist wesentlich, ob er den angekündigten Zyklus der Königsdramen oder den Dichter Mayer-Brandus auf dessen eigene Kosten spielt; es ist wesentlich, ob er die Parkettsitze für sechs Mark an der Kasse verkauft oder sie den Bürgern nach dem Adreßbuch für siebzig Pfennige ins Haus schickt; es ist wesentlich, ob er Bücher führt oder den Autoren die Tantiemen zu Gunsten des Ensembles und diesem die Gage zu Ungunsten des technischen Personals vorenthält. Dies und hunderterlei ist wesentlicher als die bange Frage, ob Fräulein Pschesnawek in der zweiten Szene des dritten Aktes ihres Herzens Not fulminanter mit gellender oder mit gepreßter Stimme gen Himmel geschickt hätte. Aber um die wesentlichen Dinge kümmert sich die berliner Presse immer erst, wenn es wieder einmal zu spät ist. Sie wäre, nebst der Konzessionsbehörde, der einzige Faktor, der den Beteiligten und Unbeteiligten bei Zeiten die Augen öffnen könnte und müßte. Also wird noch lange alles bleiben, wie es ist.

Berliner Fasching / von Theobald Tiger

Nun spuckt sich der Berliner in die Hände
und macht sich an das Werk der Fröhlichkeit.
Er schuftet sich von Anfang bis zu Ende
durch diese Faschingszeit.

Da hört man plötzlich von den höchsten Stufen
der eleganten Weltgesellschaft längs
der Spree und den Kanälen lockend rufen:
„Rin in die Escarpins!"

Und diese Laune, diese Grazie, weißte,
die hat natürlich alle angesteckt;
die Hand, die tagshindurch Satin verschleißte,
winkt ganz leschehr nach Sekt.

Die Dame faschingt so auf ihre Weise:
gibt man ihr einmal schon im Jahr Lizenz,
dann knutscht sie sich in streng geschloß'nem Kreise,
fern jeder Konkurrenz.

Und auch der Mittelstand fühlts im Gemüte:
er macht den Bockbierfaßhahn nicht mehr zu,
umspannt das Haupt mit einer bunten Tüte
und rufet froh: „Juhu!"

Ja, selbst der Weise schätzt nicht nur die hehre
Philosophie: auch er bedarf des Weins!
Leicht angefüllt geht er bei seine Claire.
Berlin radaut, er lächelt . . .
Jeder seins.

Rundschau

Der grünende Zweig

Max Dreyers neues Schauspiel ‚Der grünende Zweig' hat den Nachteil, daß es in vier Akte buchstäblich zerfällt. Es ist nämlich nicht aufgebaut auf dem irgendwie tragischen Schicksal irgend eines heldenhaften Menschen, sondern dreht sich um die Achse eines nationalliberal angehauchten Freiheitsbegriffes. Das Interesse des (kritisch veranlagten) Zuschauers flattert wie ein aus dem Nest gestoßener Vogel hin und her und weiß nicht, ob es sich auf dem Domänenrat und Kirchenpatron Johann Detleff, dem streitbaren Greise, auf seiner Tochter Marie, der edlen Dulderin, auf seinem Enkel Rudolf, dem zwiespältigen Leutnant, oder auf Martin Heeger, dem liberalen Pastor, niederlassen soll. Namentlich dieser Martin Heeger, ein Leidensgefährte des Pfarrers Hell von Kirchfeld und des Pfarrers Jatho von Köln, tritt zunächst so anspruchsvoll auf, als ob der Menschheit Würde und das Symbol des grünenden Zweiges in seine Hand gegeben seien. Leider erweist er sich im weitern Verlauf der immerhin bühnenwirksamen Handlung als ein „reißendes Schaf", dem lediglich die Aufgabe zufällt, die Gesinnungstüchtigkeit der Familie Detleff sozusagen zur Explosion zu bringen. Der alte Domänenrat unterliegt den reaktionären Mächten, aber sein freiheitlicher Geist lebt in der Tochter und in dem Enkel fort. Marie und Rudolf lassen alle Rücksichten auf ihr privates Wohlergehen fahren und fordern am Schluß des vierten Aktes mit einer schwungvollen Gebärde ihr „verfilztes" Jahrhundert in die Schranken.

Die Aufführung im münchner Schauspielhaus blieb dem vierschrötigen Tendenzstück kaum etwas schuldig. Eine Leistung von hohem Rang war Siegfried Raabes maßvoller Superintendent, aber auch die meisten übrigen Darsteller entwickelten Eifer und lobenswerte Fähigkeiten. Hans Harbeck

Von Kistemaeckers

Im altonaer Stadttheater: ‚Oberst Felt'. Verstandesmäßig konstruierte Ergüsse in drei wenig kurzweiligen Akten. Oberst Felt erschlägt in einer patriotischen Aufwallung den Spion und wucherischen Bankier Podoli, der ihn ins Garn gelockt hat, und nun als Entgelt für die unerschwinglichen Schulden des Offiziers den Fortifikationsplan einer französischen Festung verlangt. Der Oberst lebt mit seiner Frau in Unfrieden; die Gute weiß nicht, daß er sie liebt und nur ihretwegen bis über die Ohren in Schulden steckt. Es kommt zu einer gewichtigen Auseinandersetzung. Die Gatten versöh-

nen sich in Sünde und Schmerz. Mit Hilfe der Frau Oberst wird der Leichnam Podolis in dessen Zimmer geschafft. Im dritten Akt erfolgt dann, nach einigem Zerren an den Nervensträngen, die Vertuschung der Angelegenheit. Man sieht: unser Autor operiert mit einem unalltäglichen Ethos. Jemand, der einen schädlichen Menschen getötet hat, darf straffrei ausgehen. Ungefähr sagt das Dostojewski auch, nur mit ein bißchen andern Worten. Das theatralische Handwerk beherrscht Henry Kistemaeckers, ohne im entferntesten ein Virtuose zu sein. Gelegentliche Entgleisungen sollen nicht als Früchte eines edlen Strebens ausgedeutet werden, berühren aber sympathisch. Taeger gab dem Titelhelden Herz und Wärme, Gertrud de Lalsky spielte die Gattin stilsicher und innerlich. Arthur Sakheim

Seite 105

Oder die Psychoanalyse im Schwank. Die Freud, Fließ, Stekel haben aus der Erotik und ihren Lustbarkeiten eine neue Wissenschaft gemacht. Warum soll die Bühne aus der Wissenschaft von der Erotik nicht wieder eine Lustbarkeit zu machen trachten? In den Uebertreibungen der Freud-Schule liegen sicher Anreize zu einem Vierteldutzend satirischer Komödien. Die Verfasser der ‚Seite 105‘, Alfred Halm und Robert Saudek, betrachteten diese Uebertreibungen mit den Augen berufsmäßiger Lustigkeitsmacher und fanden daher nur den Stoff zu einem Schwank. Ihr Spezialist für Psychoanalyse ist ein blinder Theoretiker, so blind, daß ihm die eigene Frau schließlich nur noch ein Studienobjekt ist, über dessen psychische und physische Regungen er auf Seite 105 seines Krankenjournals Aufzeichnungen macht. Daß sie ihm zu beweisen trachtet, wie sehr sie eine lebendige, also liebebedürftige Frau ist, und wie wenig sicher seine Diagnose auf moralische Hemmungen sie vor Seitensprüngen schützt, macht den Inhalt der drei Akte aus. Der mittlere, der das Schwinden der moralischen Hemmungen der Frau schildern soll, veranschaulicht mit seiner Redseligkeit vielmehr gewisse geistige Hemmungen der Autoren. Immerhin haben sie aus hübschen Voraussetzungen ein Amüsierstück entwickelt, das nicht grade wählerisch in den Mitteln ist, einen zu geringen Abscheu vor Plattheiten hat, aber durch nette und gescheite Dialogwendungen die gute Laune immer wieder anstachelt. Ein bißchen Psychoanalyse, ohne wirkliche Psychologie und Empfindungsanalyse, ein bißchen bürgerlich gedämpfte Keckheit — es war just die rechte Mischung, die in kluger und glatter Darstellung bei der Uraufführung am königsberger Stadttheater gefiel. Franz Deibel

Der Nußknacker

Ein Reporter der newyorker ‚Morgenposaune‘ hat sich in einem Augenblick akuten Stoffmangels (gibt es wirklich Stoffmangel in New York?) eine Verlobung aus den Fingern gesogen: des Grafen

von Roseneck, Leutnant a. D., mit einer Dollarprinzessin. Der Reporter hat sich verkalkuliert, als er die beiden in den Spalten der ‚Morgenposaune' zusammengab. Man rückt ihm auf die Bude. Der Chefredakteur wird eklig. Er berichtigt nicht gern (nein, diese newyorker Journalisten!), muß aber berichtigen. Zur Strafe gibt er dem Reporter eine Nuß zu knacken auf (da haben wir den Titel): Bring' mir die beiden dennoch zusammen! Das ist der erste Akt. Sehr langatmig; aber immerhin: es kann was draus werden. Eine Satire, eine Teufelei, ein ‚Reporterstreich', wie der Untertitel des Stückes lautet. Aber nichts wird draus. Die Phantasie des Herrn Henry F. Urban hat sich bereits überanstrengt. Für die beiden andern Akte findet sie nur noch Episödchen, Späßchen, einen Chorus von seidenbestrumpften Sport-Girls und andre Requisiten aus dem Fundus der Operette. Im übrigen behalten natürlich die Zeitung, der Chefredakteur, der Reporter, die ahnungsvollen Zuhörer Recht. Der Graf mit den vielen Markstücken und die Erbin mit den vielen Dollars werden am Ende ein Paar. Bezähmte Widerspänstige!

Wenn die Geschichte nur wenigstens lustig wäre! Aber der Dialog ist eine endlose Wassersuppe. Trotzdem war das Publikum des ersten Abends verblüffend gutmütig und knackte die harte Reporternuß des Herrn Urban mit einer an einigen Stellen des Parketts deutlich wahrnehmbaren Begeisterung. Das Publikum der nächsten Aufführungen blieb aus. Die junge Direktion des breslauer Lobe-Theaters Meyer und Birron wird also zu neuen Taten rüsten müssen. Der Gegenstand ihrer ersten Uraufführung war hoffentlich nur ein kleiner Dramaturgenstreich und nicht etwa irgendwie charakteristisch für ihr literarisches Programm.

Erich Freund

Der beleidigte Korrespondent

Wenn man Herrn Victor Auburtin, den pariser Korrespondenten des Berliner Tageblatts, in Frieden ließe, wenn man ihm eine der aegaeischen Inseln zum Wohnsitz anwiese — wer weiß, ob er eine Zeile schriebe. Ich glaube, er würde, wie einer seiner Helden, langsam und wollüstiglich durch die Boskets wandeln, wobei er hier und da an einer Blume röche, und dann würde er vor der klagenden Niobe stehen bleiben, um sie in aller Gelassenheit zu betrachten. Schreiben würde er nicht.

Am allerwenigsten so entzückend sehnsüchtige Angelegenheiten, wie in den beiden Bändchen ‚Die goldene Kette' und ‚Die Onyxschale' (die bei Albert Langen in München erschienen sind). Es ist wirklich erstaunlich, zu welch aufreizend hübschen Dingen einen das Mißbehagen treiben kann. Denn das ist der Grundzug, der die zwei Büchelchen durchzieht: traurige Unzufriedenheit. Er mag nicht: erstens dies nicht, zweitens Berlin nicht, drittens Deutschland schon garnicht, und viertens über-

haupt nicht. Doch: Jonien, Bithynien, Italien, Griechenland. Aber in allem übrigen ist er beleidigt.

Und der Haß schärft die Augen und läßt manches sehen, was die Gemütlichkeit und das Behagen nicht erblicken. Die Kontemplation grenzt oft an Passivität; aber in der ‚Goldenen Kette' guckt Auburtin so nett und unbeteiligt auf das Gehudel unter ihm, daß mans fast vergißt. Diese kleinen Geschichten sind in einem merkwürdigen Stil verfaßt, der manchmal ein wenig an Thomas Mann erinnert. Dieser Stil ist am besten dann, wenn Auburtin es nicht mit dem Humor hat, sondern wenn er in Moll feststellt, wie es auf der Welt zugeht. Etwa, wenn er das Wesen eines berliner Berliner Verhältnisses beschreibt. Und es sind lustige Geschichten in dem Buch — das übrigens nur eine Mark kostet und einem über mehr hinweghilft als nur über langweilige Bahnstunden — und ernste und auch leicht unanständige. Was bei Auburtin so ‚unanständig' heißt: er weiß Bescheid und sagt das ziemlich offen. Und so entstehen denn Erzählungen wie ‚Die Dame mit dem Augenaufschlag'.

‚Die Onyxschale' ist eigentlich noch schöner. Es sind da doch Stücke, die nicht der Korrespondent, sondern der Dichter geschrieben hat, ganz feine Sachen, mit einem wiegenden, ziehenden Rhythmus. Sie sind oft auf einer feuilletonistischen Idee aufgebaut, etwa, daß man sich als Knabe sehnt, die Villa mit den weißen Säulen zu besitzen und sie dann nachher nicht mehr zu genießen zu vermag, oder daß Berlin nicht so schön ist wie der Süden; aber dann geht etwas mit Herrn Auburtin durch, er vergißt ganz die dumme Idee und schwärmt.

Lest diese ‚Onyxschale', und ihr werdet ein paar schöne Stunden haben und das dünne kleine Buch immer wieder vornehmen. Ihr werdet ihn dann ordentlich vor euch sehen, Herrn Victor Auburtin, wie er — mit der Abneigung gegen große Gesten — an der Seite einer Geliebten durchs Bois geht, sehr sanft, sehr bewußt, sehr still. Nur eben kommt man mit der Stille nicht allzuweit, in Deutschland. Und wenn er auch hundertmal sagt: „Der Schritt ist mehr als das Ziel", so wollen wir andern doch jung genug sein, uns ja nicht diese Moral anzueignen, die aus dem Stück ‚Canes familiares' spricht: „Wenn du diesen Blick kennst," (mit dem der Bürgersmann den Offizier scheu und unterwürfig ansieht) „so weißt du, daß es in Deutschland nie etwas Rechtes werden wird. Und dann läßt du die Dinge laufen, wie sie wollen, und holst dir vom Regale den alten Lederband her und liest die Strophen des Horatius Flaccus, der in Venusia geboren wurde." Ja nicht, ja nicht!

Aber schließlich muß es auch solche geben, und wir haben doch unsre Freude an ihnen.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Hans Gaus: Das Früchtchen, Dreiaktiges Lstspl. Stuttgart, Schsplhs. DVA.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

30. 1. Franz Lehár: Endlich allein, Dreiaktige Operette, Text von Willner und Bodanskh. Wien, Th. a. d. Wien.

30. 1. Max Dreyer: Der grünende Zweig, Vieraktiges Schspl. München, Schsplhs.

2. 2. Carl Sternheim: Der Snob, Dreiaktige Komödie. Berlin, Kammerspiele.

3. 2. Paul Ernst: Brunhild, Trauersp. Cottbus, Stadtth.

8. 2. Rolf Waldhagen und Wenzel Goldbaum: Das Erholungsheim, Dreiaktige Posse, Musik von Max Werner. Eisenach, Stadtth.

3) in fremden Sprachen

Otto Bentzon: Lenz und Herbst, Dreiaktiges Schspl. Kopenhagen, Königl. Th.

H. Procopé: Das Gastmahl des Belsazar, Dreiaktige Trag. Helsingfors, Schwedisches Th.

Nachrichten

Friedrich Kaußler spricht Mittwoch, am 11. Februar, abends um ½9 Uhr im Barackenauditorium der berliner Universität über ‚Das Schaffen des Schauspielers' und liest zum Schluß Aphorismen über das Theater.

Das Neue Schauspielhaus von Königsberg in Preußen übernimmt anstelle des Direktors Geißel der Schauspielregisseur des braunschweiger Hoftheaters Müller-Heintz.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Carl Sternheim: Der Snob, Komödie in drei Akten. Kammerspiele.

1. Sternheim hatte das Glück, seine undramatischen Wagnisse durch außerordentliche Kräfte verteidigt zu sehen.

2. Eine soziale Komödie, die sich gewaschen hat. Aber wie alle Stücke des Verfassers hat auch dieses einen Knacks.

3. Bodensatz der Sternheimschen Kunst bleibt auch in diesem geistig interessanteren und künstlerisch ernsteren Stück die Ungemütlichkeit.

4. Sternheim hat mitunter trockenen Witz, aber die gesunde Freude an der Heiterkeit kommt nicht auf.

5. Diese zeitgemäße satirische Charakterkomödie ist geeignet, an höhere Ansprüche zu gewöhnen.

*

II. Hermann Bahr: Das Phantom, Komödie in drei Akten. Deutsches Künstlertheater. [Siehe: Schaubühne X 2.]

1. In die Tiefe des Lebens leuchtet diese Komödie des halben Ehebruchs gewiß nicht; aber sie bringt reizvolle Glossen zum Thema.

2. Es ist eins von den Bahrschen Lustspielen der dünneren Sorte.

3. Der Aufschwung der geistigen Konsequenz rettet nicht mehr die verpuffte Stimmung.

4. Ein inhaltleerer Dreiakter.

5. Wäre ich Dramaturg, so hätte ich nur den letzten Akt angenommen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

X. Jahrgang 19. Februar 1914 Nummer 8

Frauenbank / von Binder

„Auf dem Fundament der Milliarden stehend, haben die Frauen die Großmacht erreicht, welche sie zur Durchführung ihrer Ziele bedürfen." So ist, neben andern Wendungen von noch mäßigerm Deutsch, zu lesen im Prospekt der „Frauenbank", einer Genossenschaft mit beschränkter Haftpflicht, bei der „alle Frauen Deutschlands und der Kolonieen" Mitglieder werden können. Einstweilen freilich steht das Institut noch nicht auf dem Fundament der Milliarden, sondern auf dem bescheidenern von einigen hunderttausend Mark, und die Frauen sind, wenn Schlüsse hieraus erlaubt sind, von der „Durchführung ihrer Ziele" vorderhand noch bedenklich weit entfernt.

Betrachtet man die Frauenbank so, wie sie selbst es verlangt: nämlich als Streitmittel, Waffe und Instrument im Emanzipationskampf der Frau, so wird man zuvörderst beifällig feststellen können, daß es sich hier um eine im Ganzen geräuschlosere und weniger auf die Nerven gehende Maßregel handelt, als das Suffragettentum jenseits des Aermelkanals sie bevorzugt; obwohl man sich natürlich klar zu machen hat, daß bei den Frauenrechtlerinnen, die in die Arena und vor die Oeffentlichkeit treten, das Endziel alles und die Bewegung nichts ist, und daß die Leiterinnen unsrer Frauenbank, auf Herz und Nieren nach ihren eigentlichen Zwecken befragt, auch nicht anders antworten könnten als: votes for women — Erringung des Frauenstimmrechts.

Geld ist die Macht, womit die Damen von der Frauenbank dieses Ziel erreichen wollen. Und Geld — oder zutreffender: Kapital — ist ja in der Tat der Schlüssel, womit man in unsrer Zeit seinen Weg so ziemlich überallhin öffnen kann. Das Kapital ist dieses Mittel aber doch nur in dem Sinne, wie etwa der Ski es für die schnelle Bewältigung leicht vereister Schneeflächen ist: niemand kann zweifeln, daß Skier auf stau-

bigen Sommerwegen oder an lahmen Füßen Verkehrshindernisse sind statt Beförderungsmittel.

Mit einer Genossenschaftsbank, die von Frauen geleitet wird, und die nur Frauen als Mitglieder aufnimmt, kann man sicherlich manches Gute stiften: wenn anders man sich auf die genossenschaftliche Hilfe finanzieller Art beschränkt, und nicht auf das Glatteis allerhand öffentlicher ‚Fragen' sich begibt. Dann mag man sich immerhin — im Stillen — von der wirtschaftlichen Förderung dieser oder jener Frauenexistenz Erfolge versprechen, die mittelbar manchen weitergehenden Hoffnungen und Wünschen ernsthafter und nachdenkender Frauen dienen. Aber man sollte doch bei der Frauenbank nicht glauben, daß dieses Institut direkten Weges, bei dem Getöse, das es anstellt, und mit dem Feldgeschrei ‚Wider die Männerbanken', die Welt wirklich ins Wanken und die Frauen an die Spitze der Armee der Menschheit zu bringen vermag. Dazu reicht die Kraft einiger Fräuleins, und mögen sie noch so lautern und idealen Strebens sein, denn doch nicht aus. Dazu müssen ganz andre Kräfte, materielle und intellektuelle, in Bewegung gesetzt werden.

Ist man aber trotz alledem Optimist oder Optimistin genug, um auf der schmalen Basis einer kaum ein Jahrfünft alten Genossenschaftsgründung Pläne zu errichten, die über das Unmittelbare der gegenseitigen Hilfeleistung weit, sehr weit ins Blaue hinausgehen, so sollte man dies zum wenigsten klug verschweigen und im Busen bewahren; sollte versuchen, jene Kunst zu üben, die Politik heißt, und die wahrlich nicht darin besteht, daß man in die Welt hinausruft, was Großes man alles in Wirklichkeit zu vollbringen gedenke.

*

Die Frauenbank ist in der jüngsten Zeit mit einigem Aplomb in die weitere Oeffentlichkeit hinausgetreten, und hat es sich bei dieser Gelegenheit gefallen lassen müssen, daß außer den von dem Unternehmen mit einem Frühstück versehenen Reportern die ernsthafte Finanzpresse sich die ‚Bank' ein wenig ansah. Dabei kam an den Tag, daß die geschäftliche Seite der betriebsamen Angelegenheit einstweilen doch ein weniges zu leiden gehabt hat. Die Leitung der Frauengenossenschaft erwies sich als mit den Grundsätzen sorgfältiger Bilanzierung noch keineswegs hinreichend vertraut, und der Gewinn des letzten Jahres war eigentlich nur einem Gelegenheitsgeschäft entsprungen, nämlich einer Hypothekentransaktion, die, vom finanziellen Standpunkt aus betrachtet, ihre bedenklichen und riskanten Seiten hat. Es stellte sich freilich des weiteren

heraus, daß die Frauenbank einstweilen noch mit relativ recht geringen Sümmchen „arbeitete", sodaß eine ernsthafte Befassung der Finanzkritik mit ihr eigentlich garnicht recht verlohnte.

In Wahrheit ist es denn auch vornehmlich der Zuschnitt ins Große, den man neuerdings der Institution zu geben für richtig befunden hat, der die Aufmerksamkeit der Fernerstehenden wachruft; nicht das Finanzielle: wer dreihundert Mark, davon hundert Mark in bar, riskieren will, und nicht etwa ein Mann ist, kann Mitglied der Frauenbank werden, und man vermag sich leicht auszurechnen, daß selbst fünfzehnhundert Genossinnen — wenn es jetzt soviel sind — noch nicht grade eine überwältigende Kapitalmacht repräsentieren. Es würde sich verlohnen, Herrn von Gwinner oder Herrn Fürstenberg über diese ‚Konkurrenz' zu hören; aber man wird wohl kaum Gelegenheit dazu haben.

Was denn! erwidert uns die Frauenbank und läßt es in ihrer Wochenschrift obendrein drucken: wir wollen ja gar kein Bankinstitut sein im geläufigen Sinne. Wir wollen weniger sein, und wir wollen mehr sein. Weniger, weil es uns nicht so sehr aufs Verdienen wie aufs Helfen ankommen soll. Mehr, weil wir „die ethische und kulturelle Hebung der Frau auf das Niveau des Mannes" verfolgen, und zwar, wie uns von einem unsrer männlichen Angestellten schriftlich und abgedruckt bestätigt wird, „mit echt weiblicher Zähigkeit und leidenschaftlicher Energie". Wir wollen da eingreifen, „wo Aussicht auf Gesundung wirtschaftlich leidender Frauenexistenzen" besteht. Wir wollen bei Gewährung von Krediten nicht nur „vom nackten und brutalen Utilitätsstandpunkt aus, sondern auch ... von menschlichen Erwägungen ausgehen. Wir wollen für unsre Mitglieder ein teilnehmendes Herz haben und uns „deren Verhältnissen anpassen".

Dies alles zu sagen, ist einigermaßen unvorsichtig von der Frauenbank. Denn nach diesem Programm will sie nicht wirtschaften, sondern helfen, nicht Geschäfte, sondern Wohltätigkeit treiben, und kein Geldinstitut sein, sondern ein Spittel.

*

Es ist viel von der weiblichen Psyche die Rede in den Debatten über die Frauenbank. In der Tat muß man das Seelische durchaus in Rechnung ziehen, wenn man die gereizten Pronunciamenti liest, womit die Leitung der Frauengenossenschaft auf sachliche Bemängelungen und auf die Anzweiflung ihrer finanziellen Kenntnisse (die ja keinem vom Himmel in den Schoß fallen) reagiert. Etwas mehr Ruhe und viel mehr Sachlichkeit, meine Damen — wäre man versucht, zu rufen; wenn

man nicht wüßte, daß man dem Nigger nicht wohl anraten kann, etwas mehr weiß und weniger krausköpfig auszusehen.

*

„Die Mitglieder setzen sich aus Frauen aller Kreise zusammen, und wäre zu wünschen, daß die Gesamtheit der Frauen ihre Geldgeschäfte durch die Frauenbank ausführen lasse“, so heißt es schließlich im Prospekt, für dessen Deutsch die Schuldigen dereinst vom Himmel zur Rechenschaft gezogen werden mögen. Aber es wäre durchaus nicht zu wünschen, daß „die Gesamtheit der Frauen“ sich dieser Bank anvertraute. Dafür hat das Institut seine Legitimation bis heute nicht erbracht. Es müßte noch Jahrzehnte im Stillen arbeiten, und dann nicht das Druckpapier, sondern die Erfolge reden lassen. Ob aber diese Erfolge überhaupt jemals eintreten werden, ist nach dem Debut der Bank vor der Oeffentlichkeit sowie nach der Verworrenheit ihrer nähern und weitern Ziele und Bestrebungen einstweilen durchaus zweifelhaft.

Herbst / von Peter Altenberg

Es gibt viele Frauen, die es nicht vertragen, wenn man sie liebevoll und schwärmerisch behandelt. Sie haben Recht. Wahrscheinlich halten sie Den für einen ausgemachten Idioten, der solches tut. Sie kennen nämlich ihren Unwert und sind naturgemäß erstaunt darüber, daß Jemand sie für wertvoll hält. Lieber sind ihnen Die, die sich nichts aus ihnen machen. Aber hingegen dennoch — — —. Sie fürchten sich, Den zu enttäuschen, der ihnen trotz allem seine ganze intelligente Zartheit widmet. „Wie kommt der Arme dazu, mich Mistvieh so nett zu behandeln?!“ Das ist der Untergrund ihrer Stimmung, ihr Unbewußtes. Im Obergrund jedoch sind sie nur frech, dumm und ungezogen! Sie haben keine Ahnung von den Pflichten der barmherzigen Pflege eines an ihnen malheureuserweise seelisch Erkrankten, eigentlich geistig Erkrankten! Ihre ganze, bodenlos dumme Roheit ergießt sich über den Starken, der einmal leider schwach wurde. Wie der Esel in der Fabel dem kranken Löwen einen Fußtritt versetzt! Es sollte heißen: die Eselin!

„Sie dürfen mich nicht so sehr verwöhnen, Peter,“ sagte eine Dame zu mir, „wissen Sie denn nicht, daß wir da leicht frech werden?!“

„Nein,“ erwiderte ich, „das wüßte ich nicht. Wird denn ein Bettler frech, wenn wir die Gnade haben, ihm einmal fünfzig Heller zu schenken?!“

„Wir sind eben keine Bettler, Peter!“

„O doch!“ erwiderte ich, „ihr stellt euch nur so, als ob ihr keine wäret! Aber ihr seid es!“

Liliom

Ganz am Schluß dieser Bilderreihe steht die zarte, ergreifende, seelenkennerische Wendung, daß es Schläge gibt, die garnicht wehtun. Das fühlt und spricht, nach einem Leben ohne Glück und voller Plage, Julie, das Mädchen aus dem Volk Franz Molnárs. Sie betet an die Macht der Liebe, die sich, für sie, in Liliom offenbart, und die wir nicht zu teilen brauchen, um sie zu verstehen. Dumpfe Existenzen. Kleine Menschen, in kleine Daseinsnöte verstrickt. Unschlechte Kerne in borstigen Schalen. Stets vor den Attacken ihres Herzens auf der Flucht in sichere Wortkargheit, die sich von der schillernden, sprühenden, unversiechbaren Plauderbegabung ihrer jüngern Geschwister aus Molnárs Salonkomödien wohltuend unterscheidet. Deshalb hielte man diese Wortkargheit gern für ebenso poetisch wie ihr Vater, den vor vielen Jahren der Mißerfolg seines Erstlings dazu bestimmt habe, durch die entschlossene Kastrierung seines Dichtertums und die entsagungsvolle Mästung seines Machertums sich zu bereichern und uns zu bestrafen. Dieselbe Legende geht von Sardou. Künstler können vielleicht die Kunst kommandieren, aber kaum die Unkunst. Um diese Vorstadt-Legende bei Kräften zu erhalten, hätte Ungarns wort- und witzreichster Feuilletonist diese ‚Vorstadt-Legende‘ niemals spielen lassen dürfen.

Nicht, als ob ‚Liliom‘ ein beliebiger Schmarren wäre. Stadtwäldchen-Ausschnitte, Rummelplätze, Ringelspiele, Sonnenuntergänge, Bahndämme, Sommerwohnungen — und vor diesen Prospekten, zwischen diesen Kulissen, bei diesen Beleuchtungseffekten die einfachen Sitten und Unsitten eines verwegenen Menschenschlags, dem das Messer so locker sitzt, daß er es nötigenfalls auch gegen sich selber kehrt. Eine behaglich ausgeführte Buntheit. Eine volkstümliche Drastik, zu der Sentimentalität kein Widerspruch, sondern eine Ergänzung ist. Ein leicht papriziertes Gemengsel aus Zola, Anzengruber und Hauptmann, aus L'Assommoir, den Schalanters und jenem Hannele, das Liliom die Himmelfahrt vorgemacht und vor ihm nur voraus hat, daß es aus der zärtlichen Phantasie eines Dichters stammt, der nicht auch anders konnte. Molnár versucht es über den Wolken mit einem harmlosen Gespött, dem es schadet, daß man nicht merkt, auf wen es eigentlich zielt. Auf die Himmlischen oder die Irdischen? Jenes hätte dem Theater ein Verbot erwirkt; und was die armen Leute

betrifft, so war ja eben ein Reiz des Stückes: daß sie überhaupt nicht für irgendeine Betrachtungsweise zurechtgerückt waren; daß sie zwar nicht atmeten wie die Geschöpfe wahrer Dichter, aber von Molnárs gutem Willen zu literarischer Sauberkeit und damit allein von einem Schimmer dichterischer Stimmung überflogen schienen. So bleibt diese eingesprengte Spöttelei ganz spielerisch; und dafür ist entweder der Gegenstand nicht unbedeutend oder des Autors Grazie nicht verführerisch genug. Aus diesem Jenseits von bekringelter Pappe wird Liliom nach vierzehn Jahren und einem Tage wieder auf die Erde gelassen. Der Vorwand ist, daß der optimistische liebe Gott feststellen will, ob der Bursche sich gebessert hat. Der Zweck ist, daß Molnár jene hübsche, feine, menschliche Schlußpointe anbringen will, die den sieben Bildern nachträglich eine Art Illustrationswert gibt. Die Macht der Liebe, die illustriert werden soll, ist tatsächlich so groß, die treue Julie hat Lilioms Schläge bei Lebzeiten so wenig gespürt, daß sogar ihre Tochter, die der ungebesserte Vater schlägt, das nur sieht und schallen hört, aber nicht spürt. Da dies offenkundig eine Pointe ist, schadets nicht, daß der Schlag kaum recht motiviert ist. Es hieße überhaupt den transzendentalen wie den naturalistisch brutalen und spaßhaften Molnár zu feierlich nehmen, wenn man überall nach der Menschenmöglichkeit fragte. Daß ein jüdischer Kassierer zwei Raubmörder in Schach hält, ist schon Theater; daß er aber in dieser Situation sie und sich mit der Ironie seiner Rasse zum besten hat, ist schlechtes Theater. Dem freilich steht ringsherum so viel gutes, schlaues und auch unalltägliches Theater gegenüber, daß ein mutiger Rotstift aus ‚Liliom' vielleicht ein Zugstück hätte machen können. Molnárs Hang zur Vollständigkeit ist typisch jugendlich: ein reifer Regisseur brauchte keinen Respekt davor zu haben.

Herr Salfner zwingt sich die borstige Schale an. Er bringt manches für diesen Liliom mit, aber nicht den finstern Trotz, die schnelle Bereitschaft zum Selbstmord. Frau Durieux hat sich mit fabelhafter Geschicklichkeit, Enthaltsamkeit und Energie eine Schlichtheit zurechtgelegt, die von der echten nicht mehr zu unterscheiden ist. Das wahre Labsal, wie meist bei Barnowsky, ist Ilka Grüning. Wo sie immer noch neue Töne, neue Frisuren, neue Gangarten hernimmt! Daß die letzten beiden Bilder weniger gefielen, hatte verschiedene Gründe. Aber davon war einer, daß diese Karussellbesitzerin bereits nach Hause gegangen war.

Ein Apostat der Notwendigkeit / von Julius Bab

Ich sagte hier neulich, daß es heute eigentlich nur noch einen ‚Neuklassiker' gäbe: Paul Ernst. Und nun bestätigt mich die Zeit. Wilhelm von Scholz, der vor einem Jahrzehnt der nächste von Ernstens neuklassischen Gefolgsleuten war, veröffentlicht soeben im ‚Tag' einen Aufsatz über und für den ‚Zufall im Drama'. Den Begriff der Notwendigkeit, diesen dramatischen Ankergrund aller Klassik, nennt er „verfließend" und „ganz ehrlichem Denken nicht standhaltend". Er sieht die Idee des Notwendigen im Drama sich lösen und „fühlt sich dabei wie von einem innern Zwang und Krampf befreit". Nun setzt er den Zufall auf den Thron. Er will das Wort freilich nicht im radikalsten Sinne verstanden wissen, nicht als ein Geschehen, das aus ganz andrer Sphäre plötzlich — deus ex machina — in den Ablauf der dramatischen Vorgänge hineinschlägt; aber innerhalb des gezogenen Handlungskreises sei doch das Kommen und Gehen der Figuren, die Folge der Szenen, die Verwobenheit der Motive mit Zufällen durchsetzt wie das Leben selbst! Mir scheint, daß hier eine bis zur Selbstverständlichkeit richtige Erkenntnis aus einer sehr interessanten Stimmung heraus einen Gefühlston bekommen hat, den sie einem gefährlichen Irrtum sehr verwandt macht.

Ein Zufall im absoluten Sinne ist für uns Menschen ja ganz unvorstellbar. Alles irgend Geschehende kommt aus einer unendlichen Ursachenreihe heraus, und ‚Zufall' ist nur unser Ausdruck für ein Ereignis, das meinen Weg von einer andern Ursachenreihe her kreuzt, als auf die mein Blick just eingestellt war. Wenn mir ein Stein auf den Kopf fällt, ist das der Ursachengeschichte des Steins nach höchst notwendig; auch mein Wandel bis zu der Stelle, wo der Stein fiel, kam aus einer unermeßlichen festen Ursachenreihe. Nur das Sichkreuzen dieser beiden Reihen nenne ich zufällig, weil ich den Ablauf meines Lebens unter dem Gesichtspunkt persönlicher Ziele und Ideen ansehe, und in dem so erdachten Zusammenhang der Dinge ist allerdings die Begegnung meines Kopfes mit einem Stein sinnlos, überflüssig, unnötig — zufällig. Das heißt doch aber nichts weiter, als daß mein Wille und mit ihm meine Weltvorstellung nur einen sehr kleinen Ausschnitt aus der ungeheuern Welt der ‚Wirklichkeiten' (nämlich der Ursachenreihen) umfaßt. Wäre mein Blick weiter, tiefer, so könnte er vielleicht die letzte gemeinsame Ursache meines Wandels und jenes Steinfalls er-

spähen. Da wären dann beide in einer Reihe, und der Zufall wäre ‚sinnvoll'. Einen so umfassenden Blick haben, ist aber Gottes Sache; von Gott wähnet der Fromme, „daß ohne seinen Willen kein Stein vom Dache fällt", das heißt: daß es für ihn, für seinen Plan keinen Zufall gibt, daß er alle Wirklichkeiten umfaßt. Vom Weisen aber, vom Dichter, kündet sein höchster Ruhm, daß er den gleichen allumfassenden Blick aufschlagen könne; wie es am schönsten Richard Dehmel ausdrückt:

„Ich lernte meine Sehnsucht stillen,
Ich bin so gotteins mit der Welt,
Daß nicht ein Sperling wider meinen Willen
Vom Dache fällt."

Das eigentliche, das göttliche Wesen aller Kunst aber scheint mir zu sein, uns einen Augenblick jenes allumspannende Gefühl zu vermitteln, vor dem jedes Bruchstück Natur seinen zufälligen Charakter verliert. Ein Stein in der Sonne wird als Bild eines großen Künstlers alles Zufälligen bar, wird in jeder Lichtwirkung Siegel, deutlich fühlbares Zeichen allumfassender notwendiger Ordnungen, derselben Ordnungen, worin ich lebe, und darum wird er ein Stück von mir, wird ich selber. Diese geheimnisvolle Gefühlerhöhung durch rhythmischen Zauber zu vollziehen, ist aber selbstverständlich auch der Sinn des dramatischen Kunstwerks, das ein Naturbruchstück kämpfender Menschen zu bearbeiten unternimmt. In dem Augenblick, wo nicht mehr ein leidenschaftlicher Glaube, eine überlegenere Ansicht, eine Persönlichkeit die Wirklichkeitskreuzungen zu einem solchen Sinn, solcher zufallslosen Einheit ordnet, ist das Chaos der Stofflichkeiten, die verkörperte Reportage, der Kolportagefilm da und das Kunstwerk geschwunden.

All dies sind Dinge, die man eigentlich grade keinem weniger zu beweisen brauchte als Wilhelm von Scholz. Denn vor acht Jahren hat er hier in der ‚Schaubühne' vier Thesen über ‚Kunst und Notwendigkeit' veröffentlicht; und diese Schrift drückt so stark und klar wie möglich aus, wie der Wille zum Zwang, das Bedürfnis, in allem Geschehen Notwendigkeit zu fühlen, Quell aller Kunst ist. In der dritten These zeigt Scholz, wie deutlich sich dieser Grundfall aller Kunst im Drama spiegelt, das einen Konflikt darstellt, und das um so vollkommener ist, je willkürloser, je unausweichlicher uns dieser Konflikt erscheint, je mehr er „sich selbst setzt". Nur der Künstler, der den Kampf als den Vater aller Dinge erlebt, ist zum Dramatiker berufen, und er wird uns von Furcht und Mitleid befreien, weil er uns die allem Spezialinteresse entrückte Notwendigkeit zeigt, die Kampf, tragische oder komische Brechung der eigenen Willensrichtung, aus dem Wesen alles Geschaffenen entströmen

läßt. Nun macht aber freilich schon in dieser Schrift eine Betrachtung über die „Entartung des Dramas in die Idee“ den Schluß, und hier liegt der Keim für die überraschende Entwicklung, in der Wilhelm von Scholz augenblicklich steht. Er zeigt nämlich schon damals, und zwar am Beispiel von Hebbel und Ibsen, welche Gefahr es mit sich bringt, wenn das Wissen um diese Grundbestimmung des Dramas: Notwendigkeit zu enthüllen, während des Schaffensprozesses selbst mächtig ist. Der Verstand glaubt dann, das, was er erkannt hat, auch vollbringen zu können, und statt die tragische Idee sinnlich zu gestalten, läßt er sie theoretisch diskutieren. Dies führt dann auch dazu, den Eindruck des Notwendigen, statt aus der harmonisierten Fülle der Erscheinungen, aus einem möglichst magern Auszug der Wirklichkeit zu locken. Wenn ich nur eine einzige Ablaufreihe darstelle, so schalte ich freilich alle Zufälle aus, vernichte aber damit auch das Gefühl des Lebens, welches nie ein gradliniges Exempel ist. Statt der Welt biete ich, wie Hebbel sagt, eine Uhr, und das eigentliche Kunstwunder, das grade darin besteht, alles zufällig Scheinende in das Gefühl einer Notwendigkeit hinüberzuleiten, kann nicht stattfinden. Alle Dramen, in denen es zu gut stimmt — Lessings ‚Emilia Galotti‘, Hebbels ‚Julia‘, Ibsens ‚Nora‘ — sind Beispiele. Dies ist allerdings die Gefahr bei der neuklassischen Erweckung eines überimpressionistischen, vom Notwendigkeitsgedanken erfüllten Kunstgefühls. Scholz selber muß die Gefahr, die ihn als Dramatiker von dieser intellektuellen Ueberspannung des Notwendigkeitsbegriffs drohte, gefühlt haben, und so ist es nichts als eine Reaktionserscheinung, wenn er jetzt, in freilich eben so gefährlicher Weise, den Zufall als den dramatischen Beleber, als Wesentlichstes preist.

Denn gewiß wirkt ein Drama, das der Zufälle bar ist, kahl und tot. Aber Zufälle bleiben die Züge einer reichern Dichtung doch eben nur für den oberflächlichen Blick. Der Triumph des Dramatikers ist, daß unser Gefühl zum Schluß sagt: Wo jene Ursachenreihe, die da den Weg des Helden kreuzte, mit jenen Ursachen, von denen er herkam, zuletzt zusammenläuft, das kann ich nicht absehen; aber daß sie gemeinsamen Ursprung haben, das verbürgt das gemeinsame Ziel, zu dem beide strebten — denn daß dieser Held so enden mußte, auf welchem Wege, durch welche ‚Zufälle‘ auch immer, das habe ich in jedem Augenblick gefühlt. Ein Beispiel für tausende. Daß Romeo und Julia sterben, hängt an einer ganzen Masse grober Zufälle. Wenn nicht wegen einer Quarantänevorschrift der Bote des Bruder Lorenzo an Romeo festgehalten worden wäre; wenn

Julias Betäubungsmittel nur fünf Minuten früher aufgehört hätte, zu wirken; wenn die Wache zufällig etwas eher gekommen wäre: so hätte der Doppelselbstmord nicht stattfinden können. Und sie lebten heute noch in Freuden? Das nun doch wohl nicht. Denn wenn nichts als eine Kette ganz blöder Zufälle diese beiden Menschen zu Grunde richtete, so wüßte ich nicht, was die letzte Wirkung dieser Tragödie von dem Eindruck irgend einer Notiz unter ‚Lokale Unglücksfälle' unterschiede. Tatsächlich aber liegt in der entloderten Jugendleidenschaft der beiden von vornherein ein so maßloser Ueberschwang, eine solche Bereitschaft, immer zum Letzten zu greifen (beide haben schon vorher einmal mit dem Selbstmord mehr als gedroht!), daß uns das Gefühl nie verläßt: „So weit im Leben ist zu nah am Tod." Hier ist ein sich selbst setzender Konflikt, eine tragische Notwendigkeit gegeben: Menschen von so schrankenlosem Gefühl müssen sehr bald an dem dumpfen Widerstand der Welt verbluten, mit Notwendigkeit wird ihnen das Schicksal alltäglich Anlässe zur Selbstvernichtung vorwerfen — welchen dieser Anlässe sie dann schließlich benutzen werden, ist Zufall, ändert aber nichts an der Notwendigkeit des Gesamtvorgangs. Nicht anders erscheinen im ‚König Lear' oder im ‚Hamlet' die zahlreichen Zufälle, die Bewegungsanlässe des Vordergrundes, als Auslösungen ganz notwendiger, mit der Natur jener Menschen gesetzter Prozesse und deshalb in einem undurchschaubar tiefen Grunde als Teile einer Notwendigkeit. Wer diesen Blick für die allein wertbildende Organisation des Ganzen nicht besitzt, sondern an den Impressionen der zufälligen, dem Stoff nach auch zeitlich bedingten Details haftet: der kann freilich ‚Romeo und Julia' an der ‚Liebelei', ‚König Lear' an Freuds Theorien und ‚Hamlet' an Haeckels Wissen messen und dann Shakespeare veraltet, fürchterlich und primitiv nennen. Das eigentlich Künstlerische jedes Gedichts, das Symbolische: den rein stellvertretenden Charakter, den alle zufälligen Einzelheiten haben, und den zeitlos-notwendigen Charakter, den ihre Zusammenordnung hat — den spürt solch geistloses Nervenweichtier freilich nicht. Und es bleibt deshalb in einer, beliebig subtilen, Reportage stecken, wo es Kunst zu fassen meint. Denn Kunst ist Notwendigkeit.

So sollte einen Mann von Scholzens geistigem Rang schon die schlechte Gesellschaft warnen, in die er geraten muß, wenn er aus seiner Ablehnung des Notwendigkeitsbegriffs Konsequenzen zieht. Aber auch seine eigene Produktion — um derentwillen diese Wendung ja eben erfolgte — kann ihn warnen. Sein letztes Werk ist das Drama ‚Gefährliche Liebe' (im Verlag

von Georg Müller), eine Dramatisierung des berühmten Romans aus dem sterbenden Rokoko, der ‚Liaisons dangereuses'. Sicher ein starkes, nach etlichen Strichen auch erfolgverheißendes Theaterstück. Das Spiel und der Untergang dieser allzu raffinierten Lebenskünstler, die Menschenleben als reizvolle Hemmungen zwischen sich schalten, ergibt eine Menge starker Augenblickswirkungen, die zumeist auch ganz solide in der Psychologie der Individuen verankert sind. Aber individuelle Psychologie kann nicht an sich Träger höchster dramatischer Wirkung sein; sie behält etwas Zufälliges, wenn ihre Stellung im Ganzen nicht zugleich Beispiel, Fall, Symbol einer ewigen, notwendigen Seelenformation ist. Und die Herausarbeitung dieses letzten Wertes ist über aller theatralischen Sorgfalt bei Scholz zu kurz gekommen. Jene sittliche und mechanische Notwendigkeit, daß der, dem alles Spiel wird, untergeht, weil der Boden, auf dem er mit allen Menschen steht, der Glaube an etwas ganz Wirkliches und Wahres ist, und weil er diesen Boden selbst durchsägt — diese Notwendigkeit tritt aus Scholzens Spiel mit dem schwach angedeuteten Revolutionshintergrund nicht entfernt so klar hervor wie etwa aus Schnitzlers im Thema gleichem grimmigen Selbstgericht ‚Der grüne Kakadu'. So wird unsre Aufregung und unser Interesse nicht zur Erschütterung, nicht zur Erhebung. Der psychologische Grund ist wohl, daß dem Meister des Sinnspruchs, dem Freund der alten Mystik Wilhelm von Scholz dies Thema nicht entfernt so Lebenssache ist wie einem Schnitzler (weshalb der starke Lyriker sein Stück auch oft in erschreckend musikloser Jambenprosa führt). Aber der Grund, weshalb Scholz statt eines ihm notwendigen Themas eines wählte, das ihm nur zufällig interessant war: der ist dramaturgisch und stammt daher, daß Scholz die Zufallswirkungen auf der Bühne augenblicklich überschätzt. Weil diese Stellungnahme in der Entwicklung des Mannes als Reaktion begründet ist, halte ich sie nur für eine augenblickliche. Prinzipiell muß man sich angesichts der ringsum, von Groben und von Feinen, drohenden Verphilisterung des Kunstgefühls gegen solch entgeistigenden Kult der Vordergrundstechnik wehren. Für Scholz selber ist es vielleicht nur ein heilsamer Durchgang, der seinem ursprünglich zu planvollen Geist das Gegengewicht schafft — und ausgeglichene Werke hoffen läßt. Werke, an denen die letzte dramaturgische Weisheit sich zeigt, die Weisheit Otto Ludwigs: Es gilt, mit dem Schein voller Absichtslosigkeit die tiefste Absicht zu verwirklichen; es gilt, das lebendige Geflecht der ‚Zufälle' als Symbol einer klaren Notwendigkeit wirken zu lassen.

Carlyle / von Egon Friedell (Fortsetzung)

2

Carlyles erste Lebenshälfte war der deutschen Literatur gewidmet. Er las Goethe, Schiller, Novalis, Jean Paul und erkannte hier sogleich eine ganz neue Gedanken- und Gestaltenwelt, von der englischen himmelweit entfernt und ihr himmelweit überlegen, und er beschloß, diese neuen Werte seinen Landsleuten zu erschließen. Hierin aber fand er den größten Widerstand. Man hielt in England die ganze neue deutsche Literatur für einen Versuch, überwundenen Standpunkten wieder Geltung zu verschaffen; Goethe erschien den meisten als ein Mensch, der sich in abstruse Mystik verloren hatte; seine Werke waren wenig bekannt, und man fühlte kein Bedürfnis, diese Bekanntschaft zu erweitern. In der deutschen Literaturgeschichte William Taylors, der einzigen, die es gab, gipfelte die Entwicklung in Kotzebue. Das Interesse an historischen und aesthetischen Untersuchungen war durchaus nicht gering; schon die große Zahl ernster und gediegener Revuen beweist dies. Aber man verstand darunter etwas andres als Carlyle. Ihm war es vor allem darum zu tun, eine Persönlichkeit aus dem innersten Kern ihres eigenen Wesens heraus zu erhellen und so gewissermaßen selbstleuchtend zu machen, während die damals gebräuchliche und beliebte Betrachtungsart sich damit begnügte, von außen Licht auf ihren Gegenstand fallen zu lassen, wobei sie naturgemäß nur die Oberflächen treffen konnte; aber diese verstand sie freilich glänzend zu beleuchten. So entstand die Kunstform der durch wissenschaftliche Gründlichkeit, umfassende Bildung und Menschenkenntnis und feine geschmackvolle Form veredelten Plauderei und wurde zum Lieblingsgenre des Publikums. Ihr bedeutendster und populärster Vertreter ist Macaulay. Seine berühmten ‚Essays' sind Unterhaltungsliteratur im allerbesten Sinne. Er besitzt die Gabe, ernste und spröde Themen einem breiten Leserkreis, dessen Bedürfnisse auf leichte Romane eingestellt sind, anziehend und genießbar zu machen, und er vergibt sich dabei niemals das Geringste. Die Solidität und Vielseitigkeit seiner Kenntnisse ist außerordentlich, ohne jemals aufdringlich hervorzutreten; seine Untersuchungsweise ist ruhig, vornehm und klug, sein Stil von mustergültiger Klarheit und Anmut. Er bleibt stets der korrekte Lord, er ist gleichsam immer in dress: soigniert, tadellos, von glatten runden Formen, vermutlich der eleganteste Schriftsteller, der je in englischer Sprache geschrieben hat, vor allem ausgezeichnet durch seine noble Einfachheit. Alles ‚sitzt' bei ihm, jedes

Wort ist an seinem richtigen Platz, nie sagt er zu viel, nie zu wenig, und über das Ganze ist eine wohltuende Atmosphäre schöner Sachlichkeit gebreitet, die freilich nur scheinbar ist; denn wie grade in den feinsten Salons oft die giftigsten Sottisen zu hören sind, so verbirgt sich auch hinter der schriftstellerischen Wohlerzogenheit Macaulays häufig genug die Bosheit und Parteilichkeit eines fanatischen Whigs.

Man halte nun dagegen Carlyle, den Bauernsohn aus Annandale, dem die Form nichts, das Gefühl alles ist, mit seiner unartikulierten, mühsamen, mit sich selbst ringenden Ausdrucksweise, dessen Sätze dahinschießen wie die Wasser eines Gebirgsbachs über Steine und Gestrüpp, dessen Gedanken sich gewaltsam nach außen entladen wie die glühenden Eruptionen eines Vulkans, der niemals bereit ist, einer andern Partei zu dienen, als der Sache, die er darzustellen hat, der überhaupt unter Kritik niemals Tadel verstand, sondern begeistertes Nacherleben. „Bevor wir einem Mann vorwerfen, was er nicht ist, sollten wir uns lieber klar machen, was er ist": in diesen Worten lag Carlyles kritisches Programm. Für die damaligen Zeitschriften war aber Kritik in erster Linie Bemängelung, Aufdeckung von Fehlern und Irrtümern, Besserwissen.

Mit der Uebersiedlung Carlyles nach London beginnt jedoch nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich ein neuer Abschnitt in seinem Leben. Bisher war Carlyles geistiges Schaffen vorwiegend literarisch bestimmt gewesen, und dies konnte gar nicht anders sein. Er war ein Suchender gewesen, und da ergab sich ihm naturgemäß die Vermutung, daß ihm die Welt der Bücher Aufschluß und Trost geben könne. Und grade jene Führer, die er sich erwählt hatte: die deutschen Dichter und Denker des achtzehnten Jahrhunderts, mußten diese Richtung noch in ihm verstärken und vertiefen. Ganz Deutschland war um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts in Literatur aufgelöst, das Leben war zu einem philosophischen Dialog geworden, nur Goethe hat die von niemand begriffene Wendung zur Wirklichkeit genommen. Wie Faust begann auch Carlyle zunächst mit der Introspektion und als Stubengelehrter. Aber nun sollte seine geistige Entwicklung die entscheidende Richtung aufs Leben nehmen. Dies bedeutete, obschon es in seiner ganzen Natur tief angelegt und lange vorbereitet war, dennoch eine vollständige Umwandlung der Prinzipien, Methoden und Ziele, die von nun an seine Geistestätigkeit organisierten.

Er lebte jetzt in der größten, belebtesten und modernsten Stadt Europas und war gezwungen, sich mit den Wirklichkeiten, die ihn umgaben, auseinanderzusetzen. Es war ihm unmög-

lich, eine Zweiteilung in Theorie und Praxis vorzunehmen, sich nur mit seiner eigenen innern Vervollkommnung zu beschäftigen und die Vervollkommnung der äußern Beziehungen der Menschen andern zu überlassen, das stille Leben eines Denkers oder Künstlers zu führen und bloß neben dem Leben zu schaffen und zu gestalten. Er sah die Mißstände, und er fühlte sich gezwungen und verpflichtet, über sie zu sprechen. Aber er war weit davon entfernt, in einem unklaren und unverständigen Radikalismus das Heil zu sehen. Er blickte tiefer. Er sah, daß die vielfachen Schäden nicht durch notdürftige äußere Reparaturen zu heilen waren, sondern daß die Wurzel des Uebels entfernt werden mußte. Die meisten Menschen, auch die wohlwollendsten und vernünftigsten, verwechselten, wie das so oft vorkommt, die Symptome mit der Krankheit und glaubten, es genüge, diese Symptome zu entfernen. Die Entwicklung der Technik, des Verkehrs und des Handels hatte zur Folge gehabt, daß man glaubte, diese Kräfte seien die einzigen realen; das Resultat davon war ein erschreckender Mangel an allen höhern Impulsen. Die Gesellschaft befand sich damals in den Anfangsstadien jener Krankheit, die wir heute als ‚Amerikanismus' bezeichnen. Der Mensch drohte zu einem bloßen häßlichen Automaten zu werden, der nicht durch edle Begeisterung und große Ideen, sondern durch Geldstücke in Bewegung gesetzt wird. Nichts Geistiges war mehr in den Beziehungen der Menschen zu einander. Die Armen waren zu stumpfen Arbeitsmaschinen geworden, die Reichen zu ebenso stumpfen Genußmenschen. In allen Schichten der Gesellschaft erblickte Carlyle die Anzeichen der Entartung. Das moderne Leben erschien ihm als ein einziges großes System des Betrugs, dem sich auch der Redliche und Tüchtige unwillkürlich einfügen muß.

Diese gegenwartfeindliche Richtung, die auf dem Kontinent erst viel später ihre Vertreter gefunden hat, weil dieser sich wirtschaftlich nicht so schnell entwickelte, bildet den Grundbaß in allen Schriften, die Carlyle in den nächsten Jahrzehnten schrieb. Die besondere Eigentümlichkeit seiner Stellungnahme, die damals von den Wenigsten richtig begriffen wurde, besteht in seiner völligen Parteilosigkeit und Unparteilichkeit. Man hat ihn als einen Tory bezeichnet, weil er gegen das demokratische Gleichheitsdogma kämpfte; als einen Whig, weil er gelegentlich die Adeligen für schmarotzende Müßiggänger und die Hochkirche für eine heuchlerische Institution erklärte; als einen Peeliten, weil er mit Robert Peel befreundet war; als einen Chartisten, weil er für die Hebung des Arbeiterstandes eintrat; als einen Radikalen, weil er gegen die Korngesetze

schrieb, und als einen schwarzen Reaktionär, weil er die Aufhebung der Sklaverei in den britischen Kolonien als eine nutzlose Sentimentalität bezeichnete; und wenn man will, so war er tatsächlich etwas von alledem. Sein Maßstab war immer und überall die Wahrheit; und wer ihm diese zu haben schien, dessen Partei ergriff er. Sein Urteil orientierte sich immer an den realen Verhältnissen und war daher ebenso variabel wie die Beobachtungen, aus denen es gezogen war. Das Publikum aber will für jede öffentliche Erscheinung eine bestimmte Chiffre und Etikette, und wird durch eine solche Fähigkeit, sich an die Dinge anzupassen, nur verwirrt und enttäuscht.

(Schluß folgt)

Franz Werfel / von Alfred Polgar

Der Dichter Franz Werfel las kürzlich in Wien aus ungedruckten Werken. Es war einer der interessantesten Theaterabende der Saison. Herr Werfel ist ein leidenschaftlicher, zum Aeußersten entschlossener Rezitator, ein großer Sprech-Techniker auch seiner unaussprechlichen Dämmer-Dinge, ein Schauspieler alles Textes zwischen den Zeilen. Seine Stimme, der er immer noch ein Mehr von Pathos abzuzwingen weiß, teilt nicht nur mit, sie stellt auch dar. Die Gesichte, die ein starker metrischer Zauber in Verse gebannt hält, beschwört er mit aller Transpiration und Verzückung eines Magiers. Und von dramatischem Atem geschwellt, steigt die lyrische Form sichtbarlich gen Himmel. Ich dachte mir (und denke es noch) den vollkommenen Vortrag dieser Gedichte anders. Einfacher. Wirkend durch ihre edle Schwere, die man empfände, auch wenn sie nicht agitatorisch gestemmt würde; intensiver mehr nach innen als nach außen. Aber so wie Herr Werfel las, des Gottes voll und feuersbrünstig, war es auch schön. Und vor allem unwiderstehlich. Eben dadurch jedoch, daß er seine Verse so unbescheiden-unwiderstehlich, so unentrinnbar vortrug, schadete ihnen Herr Werfel, rückte gleichsam die Interpretation vor das Werk. (Die Dichtung erschien wohl bis zum Grunde aufgerührt, aber auch getrübt durch schauspielerisches Pathos.)

Franz Werfel sieht nicht aus wie: ‚Lyrik'. Mehr wie: ‚Oper'. In dem fleischigen, glatten Gesicht mit dem kurzen gespaltenen Musikantenkinn und dem großen, weichen Mund, dessen Unterlippe in der Ekstase mächtig nach außen rollt, sitzt es wie ein physiognomisches Symbol für leidenschaftlichen Gesang. Und der Rhythmus einer dramatischen Musik schwingt auch in Werfels Versen. Es sind herrliche Gedichte, vom Geist

als solche empfangen und geboren, nicht nobilitierte Prosa. Verse aus reinstem, durchsichtigem Material der Sprache, klar, hoch, und wuchtig modelliert wie eine schöne männliche Stirn. Alltägliche, all-gemeine Worte leuchten hier in einem erstmaligen Glanz, ihr Sinn ist noch ein Teil Musik, ihr Klang noch ein Stück Sinn. Und geheimnisvoll zweieinig, wie Form und Inhalt eines wahrhaftigen Kunstwerks, ruhen Gefühl und Gedanke in einander. Es sind Verse voll starker Visionen, aus dem Dunkelsten und Dumpfsten der Psyche aufsteigend ins Zwielicht der Ahnung, oft auch in die vollkommene Helle des Bewußtseins. Dieser Poet träumt nicht, sondern sieht. Das Heute, die Stunde, der Augenblick sind seinem Gefühl die schmalen Einlaßpforten zum Unendlichen, und aus einem kleinsten zeitlichen Anlaß springt ihm der Funke einer ewigen Flamme ins Herz. Es hat in diesem Herzen noch andres Platz als Erotisches: ein immer wieder fanatisch bekanntes Gefühl der Verantwortung, die der Lebende, weil er lebt, für jedes Leben vor ihm, um ihn, nach ihm trägt; ein bedrückendes und befreiendes Empfinden des Zusammenhangs mit aller Kreatur; und tiefes Mitleid mit ihr. (Der Dichter liebt es sehr, dieses Mitleid beispielmäßig aufzublättern; gleichsam, mit einem Blitz aus seherischem Auge, einen breiten Querschnitt durch die Misere des Daseins zu spalten.)

Das Erfreulichste aber an Franz Werfels Poesie ist der schöne Mangel des landläufigen, unappetitlichen und zudringlichen lyrischen Subjektivismus. Die meisten Gedichtbände heißen: Ich bin (oder eigentlich: Nun, wie bin ich?), ein repräsentativer Band Werfels: ‚Wir sind!‘ Er ist empfindliches Instrument, nicht empfindsamer Spieler; nicht Harfenist, sondern Harfe im Sturm und Hauch der Erscheinungen. Er gibt eine Ahnung vom Grauen, von der Schönheit, vom Kreis-Unendlichen des Geschehens, nicht ein armes Ich-Segmentchen aus ihm (mit persönlichen Naturräuschen, Liebesglück und -Pech und schwermütigen Finessen). Aber wie erzwingt grade dieses Unpersönliche den Eindruck der Persönlichkeit! Sein Ich plustert sich nicht verzückt auf und melancholisch ab. Seine Verse schöpfen, ein durchsichtiges Gefäß, Dunkel-Glänzendes aus dem trübsten Strom der Alltäglichkeit. Ob sie gut schöpfen, und ob das Gefäß ein vollkommenes Kunstwerk, mögen Professionals der Poesie entscheiden. Mich dünkt Franz Werfels Dichtung jedenfalls sehr wesentlich verschieden von der üblichen Lyrik, deren Räusche und Schwermüte man empfindet als den frechen Eingriff eines Privatlebens in die Oeffentlichkeit.

Abenteuer / von Joseph Anton Christ

Im Verlag von Wilhelm Langewiesche-Brandt veröffentlicht Rudolf Schirmer zum ersten Mal — unter dem Titel: ‚Schauspielerleben im achtzehnten Jahrhundert' — die Erinnerungen des Joseph Anton Christ, der 1744 geboren ist. Aus dem Band, der, trotz seinem Umfang und trotz einer Fülle von alten Bildnissen und Schattenrissen, nur Eine Mark und achtzig Pfennige kostet, folge hier ein Abschnitt.

Einst erhielt ich ein Einladungsbillett von einer Gräfin T., welche Stiftsfräulein auf dem Hradschin war; ich sollte aber im Friseurrocke kommen, weil jeder andern Mannsperson der Eintritt in dies Heiligtum verboten wäre; sie habe mit mir etwas zu besprechen.

Ich borgte mir von meinem Friseur Rock und Hut und wandelte, den Puderbeutel unterm Arme, munter den Berg hinan ins Stift. Man wies mich zur Gräfin T. Die Kammerjungfrau empfing mich mit dem Bedeuten, daß die Gräfin jetzt schriebe, aber bald erscheinen würde. Es war halb acht Uhr früh. Indessen schlug es acht, neun, zehn und endlich half elf. Da wurde geklingelt, die Kammerjungfrau bat um Vergebung, mich allein lassen zu müssen, und schlüpfte zur Gräfin hinein. Nicht lange währte es, so erschien die Gräfin, aber nicht, um mit mir zu konversieren, sondern, mit Gebetbuch und Rosenkranz geziert, eilte sie in die Kirche und ließ mich mit einem langen Gesichte stehn. Es wurmte mich sehr, daß sie mich nicht einmal eines Wortes würdigte; ich biß mich in die Lippen und kaute an den Nägeln, als die Kammerkatze sich mir mit niedergeschlagenen Augen nahte, mir sanft über die Backen strich und mit einer Träne in den Augen sagte:

„Ach, lieber Herr Christ, was müssen Sie von mir denken, wenn ich Ihnen sage — und sagen muß ich es Ihnen doch schon einmal —, nicht die Gräfin, sondern ich habe das Billett geschrieben. Ich wünschte Ihre Bekanntschaft und wußte nicht, wie ich die Sache anders einkleiden sollte; ich habe mich unter die Firma meiner Gräfin gesteckt, um meinen Zweck zu erreichen; und nun mag über mich ergehen, was da wolle, ich bin ganz glücklich, daß ich Sie von Angesicht zu Angesicht kenne."

„Aber liebes Mädchen," erwiderte ich, „was kann Ihnen meine Bekanntschaft helfen! Ich bin ein verheirateter Mann und werde mich wohl schwerlich zum zweiten Male in den Friseurrock stecken." Verdrießlich griff ich nach meinem Hut und empfahl mich.

Beim Hinausgehen zum Klosterhof sah mir der Portier scharf ins Gesicht und fragte: „Wo ist Er denn gewesen?“

„Bei der Gräfin T.“, war meine Antwort, und mit zwei Sprüngen war ich außer dem Gehöfte und flog den Berg hinunter. Beim Friseur wechselte ich die Kleider und kam in aller Unschuld nach Hause, ärgerte mich über die naseweise Kammerjungfrau und ging, um mich zu zerstreuen, mit meiner Frau spazieren.

Den folgenden Tag war Komödie. Da ich hineinging, vertrat mir die Kammerzofe den Weg und sagte: „Halt, mein Herr, diesmal entgehen Sie mir nicht, denn ich habe wirklich einen Auftrag von meiner Gräfin an Sie. Sie läßt Sie um den Klavierauszug aus der Operette ‚Das Versprechen im Mauthause‘ ersuchen. Um kein Aufsehen zu machen, sollen Sie wieder im Friseurrock erscheinen.“

„Ha ha, Sie wollen mich wohl zum zweiten Male düpieren? Aber diesmal will ich mich der Gefahr nicht wieder aussetzen; denn der Portier hat mich verflucht scharf ins Auge gefaßt, er könnte Lunte riechen und mir das Leder durchgerben, und es dürfte leicht Ihre Revanche sein; ich aber will Ihnen die Freude nicht machen.“

Sie schwur hoch und teuer, daß sie mir die Wahrheit gesagt, und ich schwur bei allem, was heilig ist, daß ich ihr nicht glaubte, und so ging jedes seinen Gang. Indessen besorgte ich auf jeden Fall die geforderte Klavierstimme und wartete in Ruhe ab, was da kommen sollte.

Acht Tage wartete ich vergebens. Endlich erhielt ich wirklich ein Handbillett, worin ich wie im vorigen um einen Klavierauszug und um die Verkleidung als Friseur gebeten ward; wenn ich wieder nicht glauben wollte, so dürfte ich ja nur die Schauspielerin Madam F. fragen, welche ehemals, bevor sie zum Theater geheiratet, Kammerjungfrau bei ihr gewesen sei und ihre Hand recht gut kenne. Ich befolgte diesen Wink, und nachdem ich gewiß war, daß es der Gräfin Hand sei, flog ich des andern Morgens mit meiner Musik und im Puderrocke den Schloßweg hinauf und wurde von der Jungfrau zwar etwas kalt, von der Herrschaft aber sehr gnädig empfangen. Ich traf bei ihr noch eine Komtesse P., einen Engel von Schönheit, auch einige Jahre jünger als die Gräfin T. Diese fragte, ob ich nicht auch Unterricht im Tanzen gäbe, und da ich es bejahte, brach sie plötzlich den Diskurs ab, hüpfte ans Klavier und spielte einige Walzer, dann auch eine Menuette. Da ergriff mich die Gräfin T. bei der Hand: „Nun, lieber Christ, wollen wirs miteinander versuchen?“

„Wenn Sie, gnädige Gräfin, sich nicht schämen, mit einem Friseur zu tanzen, so bin ich bereit.“

„O mein Bester, dieser Friseur hat doch auf dem kleinen Venedig öfters mit den Damen des ersten und ältesten Adels ganz öffentlich getanzt.“

„Ja, gnädige Gräfin, aber nicht in diesem Rocke.“

„Tut nichts, mein Guter, jetzt sind wir unter uns“; und somit nahm sie mich bei der Hand, und eine recht angenehme Menuette wurde vollendet.

Die Komtesse P. stand auf und entfernte sich, kam aber nach einer Viertelstunde wieder und sagte: „Höre, liebe T., ich habe vorhin deinen Spielmann gemacht, daß du mit Christen tanzen konntest. Du hast mir nichts bezahlt. Jetzt zum Lohne setze du dich ans Pianoforte, spiele auch du uns eine Menuette vor; jetzt wollen wir es miteinander versuchen.“ Dabei führte sie die Gräfin ans Instrument und stellte sich mit mir, indem sie mir ein Billett in die Hand drückte, zum Tanze hin. Da aber die Gräfin nur Walzer spielte, flog ich mit der göttlichen P. wie besessen in der Stube herum, bis wir beide ermüdet auf das Sofa hinsanken.

Nun nahm mich die Gräfin T. zu ihrem ordentlichen Tanzmeister an; jeden Dienstag um acht Uhr morgens sollte ich ihr eine Stunde geben. Ich versprachs. Dabei blickte mich die Komtesse P. sehr bedeutend an. Aber ich empfahl mich und ging abermals als Friseur glücklich zum Tor des Stifts hinaus.

Im Nachhausegehen las ich das mir von der P. in die Hand geschobene Billett und fand es also gestellt:

„Lieber Freund! Wenn Sie das auch noch nicht sind, so „müssen Sie es noch werden. Ich fürchte nur, daß die T. schon „einen großen Anspruch auf Ihre Freundschaft macht. Sollte „meine Furcht unbegründet sein, so erscheinen Sie künftigen „Freitag früh um acht Uhr, mir als Friseur im Tanzen Unter- „richt zu geben. Doch darf die T. nichts von dieser Unterrichts- „stunde erfahren, warum, werden Sie einsehen. Vergessen Sie „nie, daß ich meine Ehre Ihrer Delikatesse anvertraue. — „Adieu.“

Wie elektrisiert war ich, nachdem ich gelesen hatte, ein Mädchen, schön wie Venus, geistvoll und lebhaft, bietet mir die Gelegenheit an, ein paar Stunden lang mich in ihrem Unterrichte himmlisch zu amüsieren — o Gott, meine Freude war grenzenlos. Aber doch mitten im Taumel sagte ich mir, oder vielmehr mein noch nicht verdorbenes Herz sagte mir: Du bist verheiratet und das Mädchen ist unschuldig! Auf

der Stelle lief ich in die Kirche Sankt Galli, warf mich vor dem Hochaltar nieder und schwur mir selbst einen Eid, heilige Ehrfurcht vor des Mädchens Unschuld zu haben und mein der Gattin gegebenes Versprechen zu halten. Und Gott sei Dank, ich habe, so viel Gelegenheit mir in der Folge auch aufstieß, mich zu vergessen, bestanden wie ein Mann, und noch heute könnte sie mir wie ich ihr, ohne zu erröten, ins Angesicht sehen.

Zwei Monate lang setzte ich meine Unterrichtsstunden ungehindert fort, ohne daß die Gräfin etwas von der Freitagsstunde erfahren hätte. Die Komtesse P. hingegen war jeden Dienstag um acht Uhr bei der T. unter dem Vorwande vorzuspielen, daß also letztere nie mit mir allein sein konnte; denn die P. war vor acht Uhr da und ging erst wieder, wenn ich fort war. Da wurde die Gräfin der ganzen Sache überdrüssig und gab die Tanzstunde auf.

War es, daß sie es wirklich überdrüssig war, oder hatte sie Kenntnis von der Freitagsstunde, ich weiß es nicht; aber mir fiel das boshafte Lächeln der Kammerjungfrau auf, und ich ward vorsichtiger. Zum nächsten Freitag schickte ich den Friseur, von dem ich die Kleider geborgt hatte, mit einem Billett an die Komtesse P. und bat sie darinnen, mich wissen zu lassen, ob der Weg noch rein sei und ob ich ohne Gefahr meinen Unterricht fortsetzen dürfte. Aber wie der Mensch zur Stiftspforte eintrat, sprang der Portier mit einem Stocke heraus und schlug mit den Worten: „Du verfluchter Komödiant, ich kenne dich schon!“ so unbarmherzig auf den armen Schelm los, daß er die Flucht ergriff und außer Atem den Berg herabrannte. Mit nassen Augen kam er zu mir und klagte mir sein Leiden. Ich mußte zwar bei seinem Unglück lachen und schenkte ihm einen Spezies, froh, daß der Fall ihn traf und nicht mich, auf den er eigentlich gemünzt war; aber ich war wirklich in Verlegenheit, wie ich mit der Komtesse reden und mich über diese Geschichte weiter explizieren sollte.

Den andern Tag war ich frei in der Komödie und ging daher zeitig ins Parterre, gerade unter die Loge, wo die Stiftsdamen zu sitzen pflegten. Ich hatte gut spekuliert, denn die Komtesse war eine der ersten, die in die Loge traten. Sie bemerkte mich gleich und warf einen mit Bleifeder geschriebenen Zettel herab, den ich aufnahm und folgendes darin fand: „Morgen um ein Uhr auf der Primatorinsel, da wo das Gebüsch am dicksten ist.“

Daß ich die Stunde nicht versäumte, wird man mir aufs Wort glauben. Dreiviertel auf ein Uhr war ich da, bezahlte statt einen Kreuzer Fährlohn einen Groschen und erwartete

die Himmlische. Gleich nach ein Uhr war sie da, und wir fanden uns an der verabredeten Stelle. Sie bedauerte mit einer Träne im Auge meinen Unfall. Da ich ihr aber sagte, daß das Malheur nicht mich, sondern meinen Friseur betroffen, konnte sie sich des lauten Lachens nicht enthalten und erzählte mir, daß sie zwar nicht wisse, ob die Gräfin oder ihre Jungfrau an dem Verrat schuld sei, daß aber gewiß die ganze Sache daher käme. Denn sogar die Dame Superior habe von verkleideten Komödianten gesprochen und ihr unter vier Augen gesagt, sie dürfe im Theater nie wieder vorne in der Loge sitzen, sondern habe älteren Damen dieses Vorrecht zu überlassen. In der Folge fand ich auch, daß immer die Gräfin T. an der Barriere, die göttliche P. aber rückwärts saß.

Kaum hatten wir uns im Schatten auf der Insel ins Gras plazieret, als wir mehrere Wagen an den schmalen Arm der Moldau, welcher die Insel bildet, anfahren und da halten sahen. O Gott, welch Schrecken, es waren der Erzbischof und mehrere Stiftsdamen, die sich auf die Insel übersetzen ließen! Wir waren verloren, wenn sie uns beide zusammen fanden. Sie erschrak, fiel mir um den Hals mit den Worten: „Adieu, guter Christ, adieu auf ewig!“ und so mit dem ersten und letzten Kuß in diesem Leben floh sie hin.

Ich aber wand mich durch das Gesträuch auf das entgegengesetzte Ufer der Moldau. Denn wo ich hergekommen war, konnte und durfte ich nicht wieder zurück, weil dort die Equipagen und Domestiken sich aufhielten. Dort harrte ich lange, bis ich einem Fischer, der mitten im Strome war, mit äußerster Anstrengung und Zeichen mit dem Schnupftuche verständlich machen konnte, daß er mich ausholen sollte; denn rufen durfte ich ja nicht, weil ich mich da selbst verraten hätte. Er kam, aber bevor er mich in den Kahn treten ließ, fragte er: „Was bekomme ich?“ „Nun, mein Freund, Er weiß ja wohl die Taxe, diese ist ein Kreuzer. Ich gebe Ihm aber einen Groschen. Das ist doch honett?“ „Gott bewahre, damit kommen Sie nicht einen Fuß breit vom Lande.“ Kurz, ich durfte nicht lange fackeln, denn ich riskierte zuviel, ich mußte vier Siebenzehnkreuzerstücke, also die festgesetzte Taxe achtundsechzigmal bezahlen, und doch dankte ich Gott, als ich die Altstadt erreichte.

Von diesem Tage an sah ich die Komtesse nie mehr, und es war auch gut. Denn nachdem sie mir selbst den ersten Kuß gegeben, hätte sie vielleicht ihren Stand und ich meine Pflicht und den in der Kirche mir selbst geleisteten Eid vergessen. Bald darauf heiratete sie nach Ungarn, und gottlob, die Geschichte war für immer vorbei.

Antworten

Karl Strecker. Sie sind hoffentlich nicht stolz darauf, daß der hamburger Pfuscher nach Nietzsche auch Sie in unflätigster Weise anspeit. Daß er die Aufführungsziffern seiner und ihrer Stücke mit einander vergleicht, kennzeichnet ihn. Welchen Maßstab für geistige Werte sollte er sonst wohl haben! Aber daß er sich als einen Dichter auf- und ausspielt, daß er nicht weiß, wie hoch noch die schwächste Ihrer Kritiken über seiner gesamten ‚Produktion' steht: das geht zu weit. Solange diese Spezies im Schatten der Moral weniger schulmeisterlich als schülerhaft-stumpfsinnig daherschreibt, mag man sie laufen lassen. Nur soll so etwas sich nicht erfrechen, bei den Erwachsenen mittun zu wollen. Denn sonst bekleckert sichs, weint, macht die Hosen voll und muß überhaupt ins Bett gebracht werden. Sie und Hans von Weber dürfen den Patron ignorieren, dessen Apoll keinen Aar, sondern einen Sperling dressiert.

r. — Unter dieser Chiffre schreiben Sie in der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung: „Und der Bardolph des — auf dem Zettel steht Friedrich Kühne, aber wenn nicht Vater Pagay in dieser Maske steckte, so will ich, um falstaffisch zu reden, ‚ein Bündel Radieschen sein'." Zu Ihrer Beruhigung: Sie sind ein Bündel Radieschen.

D. K. Ja, es hat wirklich in einem großen berliner Tageblatt gestanden: „Haeckel war sein ganzes Leben lang Professor." Sein ganzes Leben lang! Da wird also wohl Mama Haeckel, als Ernst noch im Kleidchen herumlief, eines Tages gemurmelt haben: „Ich weiß garnicht, was der Professor hat? Er ist so still." Und da sprach der Herr Professor. Er sagte freilich nur: „a^2". Aber er zerlegte die Potenz richtig in die Faktoren.

Deutsche Tageszeitung. So schmerzhaft habe bisher nicht einmal ich euer Talent zu satirischer Züchtigung zu spüren bekommen. ‚Jacobsohn und Wagner'. Selbst dem wohlgenährten Rindvieh eurer ackerbauenden Leserschaft hätte dieser Titel allein ein verständnisinniges Lächeln entlockt. Aber ihr erklärt ihn auch noch: „Man ordnet die Leute nach ihrer Bedeutung; deswegen muß hier Jacobsohn voranstehen, bühnenliterarischer Oberzensor Berlins, denn beim andern handelt es sich nur um den Vollender des arischen Mysteriums in Bayreuth." Des arischen Mysteriums! Ihr kriecht nämlich auf jeden Leim, wenn man eurer Rasse schmeichelt. Ihr seht nie die Mache, wenns um Wotan geht. Was aber die Kirche betrifft, die ihr davor in Schutz nehmt, daß ich sie vor Wagner, vor der Ausbeutung durch ein Theatergenie in Schutz nehme, so hört Ludwig Thoma, den Autor der ‚Germanen': „Der weinerliche Rohling ließ sich durch abgeschmackte Vorstellungen vom Jenseits zwar nicht von seinen Gewohnheiten abbringen, aber er verstand sich im Katzenjammer dazu, die Verzeihung zu erkaufen. In diesen Eigenschaften liegt die Erklärung für die ungeheure Macht der Pfaffen." Die Art von Germanen, die ihr vertretet, kennt eine einzige Art von Begeisterung: die verschwommene. Ihr seid begeistert — wofür, ist euch gleichgültig. Das Herz in der Brust schlägt höher — weswegen, wißt ihr nicht. Wer aber aus intellektueller Reinlichkeit wissen will, wofür er sich begeistert, den verfälscht ihr unbedenklich zum Kretin. „Jacobsohn erklärt einfach das Lebenswerk Wagners für Schwindel — Schwindel, ganz einfach Schwindel in Bild und

Wort und Ton." Das Lebenswerk Wagners! Das macht ihr aus dem ausführlich und sorgsam begründeten Satz: „In Charlottenburg wird der Kunstbetrug, der dieser ‚Parsifal' nun einmal ist, erbarmungslos enthüllt." Dieser ‚Parsifal'! Niemand traut euch zu, daß ihr den Weltenabstand zwischen diesem ‚Parsifal', und den ‚Meistersingern' erfaßt, zwischen Impotenz und Ueberschuß, zwischen Schweiß und Ambrosia, zwischen gedunsener Würde und freier Heiterkeit — aber muß deshalb mein Unterscheidungsvermögen ebenso unscharf sein? Und nachdem ihr euch einen Artikel lang mit mir über Wagners Kunst auseinandergesetzt und durch die mutige Zitierung meiner Sätze bewiesen habt, daß in jedem von ihnen mehr gutes Deutschtum steckt als in euern siebenhundert Nummern eines ganzen Jahres zusammen — danach gelangt ihr zu dem Schluß: „Sich mit Jacobsohn über Wagners Kunst auseinanderzusetzen, wäre lächerliche Zeitvergeudung. Seinesgleichen ist des Empfindens nicht fähig, das hier als Voraussetzung nicht entbehrt werden kann, und ist vor allen Dingen keiner Ehrfurcht fähig." Ihr irrt. Meine Ehrfurcht vor eurer Gabe, aus einem gewerbsmäßigen Enthusiasten einen hundeschnäuzigen Giftmischer zu machen, wird höchstens von dem Kummer übertroffen, auch in keiner andern Beziehung euresgleichen zu sein. Ich muß leider bei der Wahrheit bleiben. Die aber ist im Falle Wagner, daß mir vor neun Jahren eine außerordentlich simple Entdeckung geglückt ist. Gewohnt, erstens: Kunst auf ihre lebenbereichernde Kraft anzusehen, zweitens: mich hauptsächlich von musikalischer Kunst stärken zu lassen, drittens: meine Kunst-Eindrücke immer wieder zu kontrollieren, kam ich dahinter, daß ich von Wagner, von neun Zehnteln seiner Produkte für meine Arbeit und alle übrigen Formen des Daseins untauglicher, von Mozart und Verdi tauglicher gemacht wurde. Wagners Wirkung war: Schlaffheit, Benebeltheit, taedium vitae. Mozarts und Verdis Wirkung war: Springlust, Fröhlichkeit, Geklärtheit. Wie Bachs und Beethovens Wirkung. Aber während mit Bach und Beethoven in den berliner Konzertsälen nicht geknausert wurde, gab es im berliner Opernhaus: Wagner an fünf Tagen der Woche zu erhöhten Preisen, Mozart einmal im Monat und Verdi dreimal im Jahr vor den Angehörigen der Intendanturbeamten. Ich konnte verdursten. Gewohnt, viertens: meine aesthetischen Urteile für Gottesgerichtssprüche zu halten, fünftens: von der Durchsetzung meiner Ueberzeugungen das Heil der Welt abhängig zu glauben, beschloß ich, das deutsche Opernrepertoire umzukrempeln. Zu diesem Zweck begann ich, vor acht Jahren, gegen Wagner und für Mozart und Verdi zu schreiben und schreiben zu lassen. Was schreiben! Zu eifern, zu propagieren, zu predigen. Hitzig, mit planvoller Uebertreibung und unablässig. Der Weg war vorgezeichnet. Zuerst mußten die Schriftsteller aufhorchen, belehrt und bekehrt werden und die Botschaft aus der Zeitschrift in die Zeitungen tragen. Damit war das Publikum gewonnen, das den Zeitungen blind vertraut. Das Publikum übermittelte der Intendanz seinen veränderten Willen, und die Intendanz, von der Tonsprache der Kassenrapporte tiefer durchdrungen als von irgendeiner sonst, erfüllte diesen Willen, der mein Wille war. Nun zieren unsre Brauen Siegeskränze, aus furchtbar'n Märschen wurden Festmusiken! Es ist schneller gegangen, als ich gedacht hätte. Das Repertoire sieht anno 1914 so aus, wie ichs mir geträumt habe, und wie sichs gehört. In der vorigen Woche: Der Maskenball, La Traviata, Die Meistersinger, Aida, Tristan und Isolde, Figaros Hochzeit, Der fliegende Holländer,

Fidelio. Damit nicht genug: bei Wagner sind an allen Abenden gewöhnliche, bei Mozart und Verdi erhöhte Preise. Der Umschwung ist so vollständig, daß neulich in einer der größten berliner Gazetten zu meinem Entsetzen bereits Meyerbeer über Wagner erhoben wurde. Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo! Aber nachdem dieser unvermeidliche Ueberschwang sich gelegt haben und die trügerische Hochflut der jungen Wagner-Freiheit und -Billigkeit abgeebbt sein wird, dürfte für Jahre das Gleichgewicht hergestellt sein. Und du, undeutsch sardonische Tageszeitung, wirst keine Gelegenheit mehr haben, eine wahrhaft niederschmetternde Polemik gegen mich mit Sätzen zu schließen wie diesem: „So, verehrter Leser, nun haben wir das Urteil der maßgeblichen Zeitkritik über das Bühnenweih-Festspiel vernommen." Dieses Bühnenweih-Festspiel nämlich ist der maßgeblichen wie der unmaßgeblichen Zeitkritik entrückt, seitdem die Fachblätter der kinematographischen Industrie folgendes ganzseitige Inserat gebracht haben: „Ab Freitag, dem dreizehnten Februar (Wagners Todestag): ‚Parsifal', frei nach den Motiven der von Erlenbachschen Erzählung, in drei Akten." Wenn der Deutsche nur das hochherrschaftliche Adelsprädikat festhält, macht es nicht viel, daß er die Bäume verwechselt, auf die Wagner noch aus dem Grabe klettert. Aber ihr heißt ihn in den Kino marschieren. Euer Gott hat nicht umsonst ein einziges Auge gehabt, mit dem er nie die Kehrseite der Dinge sehen konnte. Die Kehrseite ist, daß eure Begeisterung bei all ihrer Verschwommenheit eine gute Begeisterung ist, die sich industrialisieren läßt. Denn es gibt höchstens eine Sache, aus der ihr mehr Geld herausschlagt als aus dem Wagner: das ist euer Patriotismus.

Wochen-Ragout / von Theobald Tiger

So laßt uns denn zum Mahl die Hände heben!
Was wird wohl Mutter heute Leckres geben?
Die Schüssel dampft, das ist kein Küchenclou —
nur ein Ragout!

Da sind, zum ersten, noch vom Sonntagsbraten
die schäb'gen Reste von den Herrn Soldaten,
und auch vom Bürgerstolz blieb nur zurück
ein kleines Stück.

Zum zweiten können uns nur wenig locken
des Zentrums schimm'lige Zerwürfnisbrocken,
teils sind sie faul, teils sind sie angebrannt —
nich in die Hand!

Damit der Speise nicht die Würze fehle,
durchdringt das Steuerpaprika die Seele:
wieviel der gute Bürger zahlen darf,
ist wirklich scharf.

Hier sollt' man so viel Oeles nicht vermuten,
doch fleußen da des Fetts geschmeid'ge Fluten:
von Possart muß an einen russ'schen Ort —
man ruft ihn dort.

Und kurz, damit ich euch die Wahrheit sage:
dergleichen Fraß gibts bei uns alle Tage.
Der Deutsche würgt, doch speit er nie —
Bon appétit!

Rundschau

Palmarum

Der münchner Neue Verein erwies dem dreiaktigen Opus ‚Palmarum' von Wilhelm C. Stuecklen die unverdiente Ehre einer intimen Uraufführung. Der jugendliche Autor greift kühn hinein ins bunte Theaterleben. Er stellt einen Agenten, einen Direktor, einen Dramaturgen und ein halb Dutzend Schauspieler auf die Beine und sucht nun einerseits gewisse soziale Schäden des Theaterbetriebs auf eine liebenswürdige und wirksame Weise zu brandmarken, andrerseits das Walten der Gerechtigkeit möglichst sinnfällig zur Anschauung zu bringen. Der Theaterdirektor ist ein gewissenloser Schuft, der die Tendenz hat, über Leichen zu gehen. Der glattköpfige Charakterdarsteller Josef Talinger hat die Tugend wie einen Schwimmgürtel um seinen dicken Bauch gebunden, den unerfahrenen Ideologen Doktor Johannes Frenzel umgibt sie (die Tugend) wie ein Heiligenschein, und die Volontärin Leni trägt sie (abermals die Tugend) wie eine weiße Lilie in der Hand. Der erste Akt zeichnet sich durch eine zwanglose Dialogführung aus und erweckt Hoffnungen. Der zweite Akt enttäuscht; er zerfällt in allerlei kleine Explosionen und nimmt zu kindlichen Unwahrscheinlichkeiten seine Zuflucht. Im dritten Akt bricht sich das Gute machtvoll Bahn. Der Ideologe verlobt sich mit der Leni, und der betrügerische Direktor erleidet einen vollständigen Bankrott. Das Stück erinnert abwechselnd an Iffland und an Meggendorfers Blätter und hat leider garnichts Chaotisches oder irgendwie Verheißungsvolles an sich. Darum bin ich der Meinung, daß es unnötig ist, unser Gedächtnis mit dem Namen Wilhelm C. Stuecklen zu belasten.

Hans Harbeck

Hallo

Im hamburger Deutschen Schauspielhaus. Emerich Földes taucht das romantische Motiv der fernen Prinzessin tief in Paprikasauce und Talmi-Erotik. Der erste Aufzug wächst sich zu einem schwerfälligen Gebilde aus; der zweite wirkt flinker und origineller; der dritte bringt den Schwankschluß, und das Telephon als verklärter deus ex machina siegt über die Kabale des Schicksals. Der ungarische Oberleutnant und Träumer bekommt seine Frau Gaby, die ihn ein halbes Jahr lang jeden Tag antelephoniert hat und von ihm nicht erkannt wurde, als sie eines Nachts in seiner Wohnung erschien. Die Dame domizilierte nämlich im selben Hause und war nicht blond, wie der Oberleutnant sie geträumt hat, sondern brünett. Ein brauchbares, kulturloses, fett schimmerndes Theaterstück.

Heinrich Lang spielte den Bonvivant mit der Thräne im Wappen und machte seine Sache ausgezeichnet.

Arthur Sakheim

Neues Volkstheater

Das Neue Volkstheater, glücklich in seinem Repertoire dann, wenn es schon gewertete Stücke aufführt, hat sich jetzt an Courteline versucht. Es ist unwichtig, festzustellen, welches der drei kleinen Stücke wertvoller bleibt: ob ‚Boubouroche' oder ‚Der unerbittliche Wachmann' oder ‚Die Schwebebahn' — entscheidend ist, daß alle drei ihre satirische Deutlichkeit durch ihre dramatische Form erreichen. Indem der Zuschauer stofflichen Gegensätzen zu erliegen glaubt, erliegt er in Wahrheit der Energie einer Gestaltung, die Gerichts-, Polizei- und Hahnreiszenen dadurch die aggressive Schärfe gibt, daß sie sie unerbittlich auf die Formel eines Einakters oder Zweiakters bringt.

Wenn das Neue Volkstheater in seinem Spielplan, einige Schwankungen abgerechnet, zielbewußt geblieben ist, so hat es darstellerisch keine Aufwärtsentwicklung genommen. Die Anfänge eines deutlichen, handgreiflichen Spiels konnte man billigen, weil das Publikum erzogen werden mußte. Jetzt, wo es auf Verfeinerung ankommt, versagt die Leitung. Die Regie hat ihre Schwungkraft verloren. Sie läßt die Dinge gehen. Man spielt skrupellos Theater, nicht aus Glaubensbekenntnis, sondern aus Schwerfälligkeit. Wie stumpf war die Aufführung von ‚Rausch', wie plump die des ‚Ledigen Hofs'! Diesem Theater ist ein Regiefanatiker zu wünschen. Und ein Organisator, der sich Mühe gibt, das Ensemble zu ergänzen. Die Versuche, die man gemacht hat, sind fast sämtlich mißlungen. Zu diskutieren ist über Herrn Richard Feist. Er ist planlos, untief und von Manier nicht frei; aber unter einem Regisseur wäre er an einem Volkstheater möglich. Was bleibt übrig? Neben Agnes Werner-Wagner und vielleicht Else Bäck die etwas ausdruckslose, aber nicht unsympathische Schlichtheit des Herrn Felix und die Sicherheit des Herrn Rameau. Dieser war zu einseitig auf alte Rollen festgelegt. Sein La Brige hat gezeigt, daß er freier und mannigfaltiger wird, wenn er gewandtere Kerle zu spielen bekommt.

Herbert Jhering

Tagebuch

Kleine Leute

Liebe Frau Alice Berend, Sie haben bei S. Fischer zwei kleine Bändchen zu je einer Mark herausgebracht, und der Herausgeber dieser Zeitschrift hat nun den gut dressierten Panter auf Ihre kleinen Leute gehetzt. Der Panter hat die Bücher beschnüffelt, sie ganz genau mit seiner etwas feuchten Nase abgesucht und erlaubt sich, Rapport zu erstatten.

Eigentlich sind es zwei kleine Marionettentheater, die Sie uns da aufgebaut haben, liebe Frau Verfasserin. Die Figuren schweben immer alle ein bißchen in der Luft und haben ihre wackelnden Beinchen nie

auf der festen Erde. Sie fühlen nicht mit Ihren kleinen Leuten, weil Sie selbst nicht aus der Gegend stammen. Sie fühlen über sie. Sie arrangieren Ihre Puppen ganz reizend, lassen sie eine Gruppe bilden, und jedes Situatiönchen platzt, wenn es so weit ist, mit einem leisen Pointenknall. Und der Gesamteindruck ist der einer arrangierten, witzigen Szenerie, die im ganzen kaum etwas Menschliches birgt. Denn merkwürdigerweise ergeben nun einmal tausend Mosaikbilderchen von echten menschlichen Zügen kein großes Bild, sondern bleiben fleißiges Mosaik.

Das ist freilich entzückend bei Ihnen. Ein bißchen Sternheim, ein bißchen Busch, aber auch ein bißchen Berend. Ernste, lehrhafte Sätze allgemein bildenden Inhalts wechseln ab mit sehr hübschen Einzelheiten aus der Küche. (Nur schade, daß Sie immer in der Küchentür stehen bleiben, lächeln und nie der Köchin auf den Leib rücken.) Aber gesehen haben Sie furchtbar viel: wie das Mädchen über der Kasserolle singt: „Es war ein Sonntag hell und klar ...“ und die Leierkastenlogik der Dienstmagd, die vor ihrer Verlobung meditiert: „Es brauchte schließlich nicht grade der Eine zu sein. Es ist nur, weil ich den Menschen so fürchterlich gern habe.“ Nur! Himmlisch. Dies alles steht in ‚Frau Hempels Tochter‘, und im ‚Herrn Sebastian Wenzel‘ ist es wohl ähnlich. Auch hier entzückende Einzelzüge: wie Herr Wenzel nachts im Riviera-Hotel krakehlt, wer denn da solchen Lärm mache, und wie eine tiefe Stimme geduldig antwortet: „Das ist das Meer.“

In summa: Licht, Luft und Atmosphäre sind da. Sie wissen, wie Kattun riecht, wie die Sonne in einen Keller scheint, Sie kennen das Gehaben einer Portierfrau bei einem Hauskrach, Sie sind über kleine, ängstliche Reisetaschen informiert und haben an jedem Finger zehn Requisiten hängen. Aber es fehlt eine ganze Kleinigkeit: Menschen.

Wintergarten

Es sind diesmal keine ‚Größen‘ dabei, aber das Ganze huscht angenehm vorüber. Gleich am Anfang ein kleiner Mann — Bowden oder Gardex? — der mit jedem Finger ein andres Naturgesetz aufhebt und am Hinterteil Scharniere haben muß. Kein übermenschlicher Clown, wie es deren gibt, aber ein guter. Er stellt mit jedem Ding, und seis ein Besen, ein schönes lebendes Bild — ein schönes Bild, indessen es entweicht — und was kann man nicht alles mit einem Besen anstellen! Humpelnd kann man ihn sogar als Krücke des Kriegsveteranen gebrauchen. Und dann ist die Perezoff-Truppe da, die ausgezeichnet arbeitet, aber das Tangotanzen sollte sie lassen; es ist ja viel lustiger, alle Teller, Flaschen und Gabeln des Lokals einen Augenblick, viele Augenblicke in der Luft schweben zu sehen. Die ruhigen Hände der Jongleure sind kaum mehr da; der zweite Oberkellner ist eine erste Nummer; alles purzelt, fliegt

und hastet — vorbei! vorbei! Und da ist das Ballet ‚Persien'; und wenn man auch die lieben guten alten Girls vorziehen mag, so hat dies doch seine Reize: der dicke wie von Scheurich gezeichnete Mann und Eunuch, der Fürst mit dem märchenhaft violetten Bart, die unaufhörlich sich bewegenden Hände — das ist sehr hübsch. Und dann traten die Beine der Mattke Lessing auf, in denen einige gute Ideeen — waren, aber nicht mehr sind. Sie sang und leuchtete vermittels eines elektrisch erhellten Spiegels einem schneeweißen Kanzleirat auf unsrer Reihe ins Gesicht und fragte ihn: „Wo, wo warst Du heut Nacht, heut Nacht — ü?" (mit einem kleinen Gickser), und der gute Alte hatte einen ganz roten Kopf, als es wieder hell wurde, und ging gleich weg. Und ein Film war da, auf dem der göttliche Moritz Prince seine Hosen verlor. Ach, wie grinste er unglücklich! Es war beim Ball: in der einen Hand hielt er die Hosen, in der andern ein Glas — nein, Konfekt nähme er nicht, er sei satt. So gelacht hat man nur noch einmal am Abend: bei den musikalischen Clowns. Grock ergriff, als Paderewski verkleidet, ein Stück Ochsenflügel und schlug das dem Partner Lolé um die Ohren, lächelte im Sopran und vollführte alle dreimal gesegneten Sinnlosigkeiten des Excentrics von Rasse.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Hans von Hülsen: Rebellion, Dreiaktiges Drama.

Carl David Marcus: Das Maskenfest, Vieraktiges Drama. S. Fischer.

Kurt Petzold: Wie Fritz Bartold das Glück fand, Heiteres Traumspiel.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

6. 2. Wilhelm C. Stuecklen: Palmarum, Dreiaktige Komödie. München, Neuer Verein.

7. 2. Hugo Ball: Der Streik, Drama. Danzig, Stadtth.

8. 2. Harry Hauptmann: Der süße Fratz, Musikalisches Lstspl., Text von Arthur Lokesch und Josef Skrusny. Tilsit, Stadtth.

9. 2. Leo Kastner und Rolph Tesmer: Rechtsanwalt Tantalus, Schwank. Frankfurt a. O., Stadttheater.

10. 2. Walter W. Goetze: Zwischen Zwölf und Eins, Dreiaktiges Vaudeville, Text von Georg Okonkowsky und Max Neal. Wien, Lstsplth.

Gustav Stein: Zwei gefährliche Alter, Ein Akt. Mainz, Stadtth.

2) von übersetzten Werken

Gabriele d'Annunzio: Francesca da Rimini, Tragödie, deutsch von

Vollmoeller. Freiburg i. Br., Stadtth.

3) in fremden Sprachen

Eugène Brieux: Le bourgeois aux champs, Satire. Paris, Odéon.

Paul Gavault: Der Mannequin, Vieraktige Komödie. Paris, Comédie-Marigny.

Abel Hermant und Alfred Savoir: Madame, Dreiaktiges Konversationsstück. Paris, Porte Saint Martin.

Algot Sandberg: Das rote Zimmer, Fünfaktiges Schspl. (nach Strindbergs Roman). Stockholm, Schwedisches Th.

Bernard Shaw: Die musikalische Kur, Einaktige Posse. London, Little Theatre.

E. Wallen: Janssons Versuchung, Dreiaktige Komödie. Stockholm, Volksth.

Jubiläen

König Richard der Dritte: 25, Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Polenblut: 100, Berlin, Th. d. Westens.

Brand: 50, Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Die Kronbraut: 50, Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Die spanische Fliege: 75, Berlin, Lstsplhs.

Die Reise um die Erde in vierzig Tagen: 150, Berlin, Metropolth.

Mein Freund Teddy: 200, Berlin, Kammerspiele.

Prinzeß Gretl: 25, Berlin, Th. a. Nollendorfpl.

Jettchen Gebert: 50, Berlin, Kleines Th.

Zeitungen und Zeitschriften

Fritz Behn: Kino und Naturmord. Süddeutsche Monatshefte XI 5.

Oscar Bie: Neue Tänze. Neue Rundschau XXV 2.

Egbert von Frankenberg: Ballett. Bühne und Welt XVI 9.

J. Fuchs: Bewußtes Tonsprechen auf der Bühne. Nordd. Allg. Ztg. 27.

S. D. Gallwitz: Parsifal. Güldenkammer IV 5.

Ernst Adolf Greiner: Parsifal. Bühne und Welt XVI 9.

Peter Hamecher: Wilhelm Schmidtbonn. Neue Theater-Zeitschrift IV 4.

Moritz Heimann: Oscar Bie. B. B. C. 65.

Kurt Loewenfeld: Galsworthy als Dramatiker. Masken X 12.

Emil Ludwig: Dichter als Kritiker. B. T. 76.

Ulrich Rauscher: Berliner Theater. Südd. Monatshefte XI 5.

Max Osborn: An Oscar Bie. B. Z. a. M. 32.

Leopold Schmidt: Die Operette. Kunstwart XXVII 10.

Wilhelm von Scholz: Der Zufall im Drama. Tag 31.

Olga Stieglitz: Wagners ‚Parsifal' im Lichte Fr. Nietzsches. Beil. z. Voss. Ztg. 5.

Richard Treitel: Theater und Theatervereine. Deutsche Bühne VI 5.

Paul Zech: Strindberg. Neue Theater-Zeitschrift IV 4.

Engagements

Berlin (Neues Volksth.): Ludwig Stein vom hildesheimer Stadtth., Marianne Elwig, Rolf Gunold.

— (Th. i. Königgrätzerstr.): Anna Ernst vom Deutschen Künstlertheater.

Gießen (Neues Stadtth.): Ferdinand Steinhofer, erneuert bis 1915.

Hamburg (Stadtth.): Paul Eisner (Dramaturg) vom darmstädter Hofth.

Leipzig (Stadtth.): Martina Otto von Erfurt 1915/20.

Lübeck (Stadtth.): Gertrud Steinweg.

Nauheim (Kurth.): Ferdinand Steinhofer, Sommer 1914.

Wien (Opernth.): Bernhard Tittel (Kapellm.) von der wiener Volksoper ab Herbst 1915.

Die Presse

Franz Molnár: Liliom, Legende in sieben Bildern. Lessingtheater.

Vossische Zeitung: Es mischt sich ohne rechten Stil die Legendenfabel und die Sucht nach dem Bühnenwitz.

Morgenpost: Es gelang Molnár hier allerlei. Aber das Ganze dichterisch zu durchleuchten und zu erwärmen — dazu reichte es nicht.

Börsencourier: Molnár ist ein sehr geschickter Erfinder von Verwandlungen, was mit einem Dichter von Inhalten nicht zu verwechseln ist.

Lokalanzeiger: Ein durchaus nicht feines, in der Stimmung völlig zerfahrenes Werk, das weder in seiner Realistik noch in seinen Abschwenkungen zur Legende überzeugend wirkt.

Tageblatt: In diesem Stück kämpft noch Molnár der Dichter mit Molnár dem Macher.

Die Schaubühne

Vierter Jahrgang

Preis jeder Nummer: Vierzig Pfennige.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

X. Jahrgang 26. Februar 1914 Nummer 9

Zwischenrede über Otto Groß / von Arnold Zweig

Den Arzt Otto Groß, der ganz gesund war, hat man ins Irrenhaus gesperrt. Es ist des Empörenden soviel in diesen Läuften, soviel Befeindung Wehrloser, soviel Mißachtung von Recht und Billigkeit, soviel Brüskierung des Gefühls für Anstand im Bereich der Oeffentlichkeit, daß man, gesetzt man hat etwas von Otto Groß gewußt, ihn sehr bald wieder vergessen haben wird. Und doch nimmt sich all dieser Schwachen und Geschlagenen irgendeiner an, der Macht hat: die Presse schreibt, man redet in Parlamenten und Volksversammlungen; die Gewalttat findet Widerspruch und irgendwann Abstellung. Für Otto Groß aber sprechen nur die leisen und machtlosen Stimmen etlicher Literaten: der Freunde, die ihn lieben, der Gegner, die ihn achten; und echolos verlieren sie sich im Getöse des Tages — kaum, daß sie in einigen Herzen die Empörung aufstacheln gegen das Empörende, die Erregung Geistiger reizen wider die Knebelung eines Geistigen.

Warum hat die Polizei den Doktor Otto Groß ausgewiesen? Nicht weil er Morphium nahm, heißt es jetzt, sondern weil er keine Papiere besaß. In der Tat hatte Otto Groß seine Ausweispapiere nicht; sie lagen bei seinem Vater, dem Kriminalisten Professor Hans Groß in Graz, und so oft er ihrethalben an den Vater schrieb, erhielt er den Bescheid, er brauche sie ja nicht, denn jederzeit könne sich die berliner Polizei direkt an den Vater nach Graz wenden, sodaß der Sohn Unannehmlichkeiten nie haben werde. Denn die Polizei aller Länder ist eine große Familie. Derselbe Vater aber hatte schon im Mai die berliner Polizei gebeten, seinen Sohn zu beaufsichtigen (warum?) — sollten ihr also von Graz keine Papiere, sondern Aufträge, Bitten um eine kleine Gefälligkeit zugegangen sein? Sie leugnet. Sie hat nämlich, sagt sie, Otto Groß gar nicht ausgewiesen;

er habe sich selber freiwillig, sagt sie, in Begleitung eines befreundeten Arztes bis an die Grenze und von dort aus, freiwillig, in eine Anstalt begeben, damit man ihm dort das Kokaïn entziehe — sagt sie. Nun, dem gegenüber gibt es Zeugen, die von der Besetzung der Wohnung durch mehrere Männer wissen; Schutzleute, die von Ausweisung sprachen; Freunde, die Otto Groß täglich sahen, von einem ihm befreundeten Arzt aber Kenntnis nicht haben, und die wissen, daß er seine beruhigenden Narkotika zu entbehren nicht gesonnen ist. Oh, heißt es darauf: befreundet war der Arzt schon einem Groß — aber dem Vater. Und ging er wirklich bis zur Grenze mit, dieser Doktor B.? Schweigen. Und in welche Anstalt hat sich Otto Groß begeben, freiwillig sich zu so tiefer Klausur verpflichtet, daß niemand eine Zeile von ihm erhält, daß er, vermutlich, keinen Brief empfängt, der an ihn geschrieben wird? Tulln bei Wien wird genannt, das Sanatorium eines Doktors Buonovicini wird bezeichnet; eine Patientin des (freiwillig) internierten Arztes schreibt an diese Anstalt und erhält am vierundzwanzigsten Januar die Auskunft, Doktor Otto Groß befinde sich nicht daselbst, und den Brief zurück, den sie für ihren Arzt eingelegt hatte. Wo „befindet" er sich also? Ein junger Schriftsteller wendet sich an den Professor-Vater: der verschwundene Sohn besitze von ihm eine wichtige Arbeit, die er unbedingt zurück erbitte — keine Antwort. Große Zeitungen, drauf und dran, sich des Falles zu bemächtigen, erklären plötzlich den Freunden des Verschwundenen, sie hätten private Informationen von Vater Groß, dem großen Schweiger, von der Polizei — sie könnten also nicht, müßten bedauern, wollen hoffen. Verbeugung. Schweigen.

Dabei bleibt es. Und wir, denen Muße genug gegeben ist, vertreiben uns die Zeit des Wartens durch Gedanken, unter denen unser Grimm, kalt belächelt, langsam seiner Wege geht. Wir denken uns ein Bild aus, das den Zustand der äußern Widerstände malt, und finden es: die gepolsterte Wand. Jedem Druck höflich nachgebend bis zu einem Augenblick, wo es nicht mehr tiefer geht, und hier, hinter zehn schützenden Schichten, die elfte, unnachgiebige: feig, unberührbar, ganz hinten, aber endgültig verneinend. Die preußische Polizei ist hier nur eine der vordern Schichten; hinten stemmt sich der Wille des Feig-Endgültigen, die Willkür, ausgedrückt durch die Synthese von Vaterschaft und Bürokratie, von Professorentum, Oesterreich und Polizei. Dieses Bild, die gepolsterte Wand, an der wir uns abrackern, falls wir so dumm sind, zu toben, statt zu warten, gilt für jeden behördlichen öffentlich-gewalttätigen Wider-

stand, der im heutigen Deutschland, besonders aber in Oesterreich, also in Ländern mit ohnmächtigen Parlamenten und einem auf seine „Berufsehre" bedachten Beamtentum, sich gegen den Einzelnen stemmt. Das einzige Mittel, für jeden Betroffenen, ist länger zu leben als der Widerstand, und zu warten; dabei möglichst kühl zu bleiben.

Zu warten worauf? Otto Groß, das wissen wir, wird in seinem (freiwillig aufgesuchten) Sanatorium verweilen, bis es seinem Vater gefällt, ihn zu entlassen; oder bis dieser Vater stirbt; oder bis man, verrückt geworden, mit Fug in einer Irrenanstalt behalten werden kann. Wir geben uns darüber, wie gesagt, keinen Träumereien rosig-gerechter Art hin, wir machen uns nichts vor. Gesetzt den Fall, daß im oesterreichischen Reichsrat über diesen Otto Groß geredet werden sollte, so wird die Mehrzahl der Abgeordneten frühstücken, der Ministertisch wird leer sein, irgend ein Ministerialrat wird strengste und sofortige Prüfung zusichern, Professor Hans Groß wird seine Information loslassen, und alles wird zu Ende sein. Trotzdem warten wir. Wir warten auf kein Worauf, auf kein bestimmtes Etwas; unser Warten ist ziellos in die Welt gerichtet, es ist da, wie eine Verbindlichkeit noch da ist, die über dem Tod der beiden, die sie eingingen, uneingelöst blieb. Es ist ein überpersönliches Warten; es ist die Gerechtigkeit der Welt, die verletzt ward, und die nun im Zustand der Spannung bleibt, bis irgendwann Sühne kommt, oder bis in alle Ewigkeit, wenn am Ende der Tage — und dies ist der tiefe Sinn des Mythos — im jüngsten Gericht alle zerstörten Wesenheiten, die Gerechtigkeit, die Wahrheit, der Friede wieder in ihrer Ganzheit hergestellt sind, die Spannungen ausgeglichen werden, und das Gleichgewicht der Welt wieder eingerichtet wird, damit das Reich Gottes beginnen könne.

Denn nicht einmal Gewalt würde das Unrecht sühnen, das Gewalt begangen hat; obgleich Gewalt das Einzige wäre, das zu tun hier Sinn hätte. Befreite jemand Otto Groß durch Bestechung und Entführung, so wäre zum mindesten, wenn nicht Sühne, so doch Freiheit eines Eingekerkerten erreicht — ein hohes Gut. Nichts zeigt den erschlafften Sinn für lebendige Gerechtigkeit schärfer als die heutige Meinung, man müsse, wenn alle rechtlichen Mittel versagen, sich dumpf grollend bescheiden, und weiter das Gewissen des Täters anrufen. Gewalt hat kein Gewissen und kann bekämpft werden nur durch Gewalt. Man kann den Büffel nicht mit Leimruten fangen. Aber das Gewissen des Täters ist hier, im Falle des Doktor Otto Groß, noch garnicht angerufen worden — denn

die Stimmen der Rufer werden nicht gehört. Es wäre ein Schritt weiter mit rechtlichen Mitteln, wenn Männer, deren Namen in Oesterreich Geltung haben, den Professor Hans Groß zwängen, sich zu rechtfertigen. Denn er ist angeklagt.

Die Handtasche / von Peter Altenberg

Maria Mazzucato ist das schönste Mädchen Venedigs. Sie ist Arbeiterin in einem ganz winzigen Modengeschäft der Merceria Cavilleri. Sie hockt von früh bis abend und putzt Hüte auf für Damen, die alle zusammen nicht so schön sind wie sie. Sie ist eine aesthetische Vereinigung von Otero, Grete Wiesenthal, Duse. Sie ist sechzehn Jahre alt und sehr schlank und sehr groß, also eine Vollkommenheit. Ich schrieb ihr eine Ansichtskarte (calme du soir): „Venise a été cet été une ville vraiment très intéressante et originale: elle a contenu la princesse de Terra Nova, Mitzi Thumb et Maria Mazzucato! Les palazzi, mais mon Dieu, c'est mort, c'est enseveli! Et les vieux tableaux, mais, j'en préfère les jeunes et vivants!"

Maria Mazzucato hat mir ein Abschiedsgeschenk, zur Erinnerung, eine wunderschöne lederne Handtasche, refüsiert. Sie hat gesagt: „Zur Erinnerung?! Ich habe ja Ihre Ansichtskarte!" Infolgedessen tauschte ich die Handtasche um gegen ein wunderbares gelbgeflecktes Schildkrotpapiermesser für meinen Schreibtisch. Wie gut, daß sie refüsiert hat. Erstens wird sie Gewissensbisse haben und ein bißchen Reue, und ich, nun, ich habe ein schönes Papiermesser! Gestern schnitt ich damit auf: Aage Madelung ‚Der Sterlett'. Ich war wirklich ganz zufrieden mit dem schönen Papiermesser.

Am selben Abend sah ich in den Folies bergères, einem ganz kleinen Chantant: La Entimia. Sie war ganz jung, absolut tadellos gewachsen, gelber Teint und schwarze Haare. Sie sang mit tiefer süßer Stimme die herrlichen Lieder: Fili doro, La retirata, Una sola volta, Marechiare Nach der Vorstellung stellte sie sich in dem schmalen Gang auf und sagte zu jedem Herrn: „20 centesimi obligo!" Ich gab ihr fünf Lire. Ich sagte zu ihr: „Darf ich Ihnen morgen eine schöne lederne Handtasche bringen?!" „Gewiß, mein Herr, ich werde glücklich sein!"

Da nahm ich denn mein schönes Schildkrot-Papiermesser und tauschte es wieder um gegen die schöne Handtasche. „Ah," sagte der Kommis, der mich bediente, „also hat die Handtasche doch der Dame besser gefallen?!" „Ja!" sagte ich, „sie hat es sich überlegt!"

Peer Gynt

Und wieder fängt es, nach fünf Monaten, mit klimatischen Stimmungen an. Im dichten Sommergras norwegischer Halden liegt solch ein zerlumpter Bauernbursch auf dem Rücken und liest aus den ziehenden Wolken vieldeutige Erscheinungen; in einer verschneiten Holzhütte hockt er am Herd der Mutter und läßt sich von ihren tollen Fabeln den Glauben an Spuk und Träume wecken und nähren. Man muß Skandinavien kennen, muß den geheimnisvoll atmosphärischen Einfluß dieser Regionen auf menschliche Nerven erfahren haben und muß dazu noch aus der Literatur wissen, daß am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts der Däne Adam Oehlenschläger das lächelnde Genie seiner Zeit mit der Wunderlampe der Phantastik abgebildet hat: dann hat man Ibsens Elemente in der Hand. Das geistige Band? Dichten heißt für Ibsen Gerichtstag halten über sich selbst und hier obendrein über eine Romantik, die seiner Eigenart nichts mehr bedeuten konnte, der er aber doch in seiner Jugend willig vertraut hatte. Jetzt sagt er ihr ab. Er erweitert einen Teil seines Ichs zu einem Teil der norwegischen Volksseele und kommt damit zu jener ‚Satire' auf das Norwegertum, die man für den Zweck der Dichtung genommen hat. Sie ist höchstens ein Nebenzweck.

Vereinfachen wir richtig, wie das berliner Hoftheater falsch vereinfacht hat. Der Hauptzweck ist die Bedeutung, zu der Ibsen den typischen Ablauf von Peer Gynts Abenteuern, Irrungen und Wirrungen vertieft hat. Sein denkbar unheldischer Held wird die halbe Menschheit: der ‚halbe' Mensch. Den Repräsentanten Peer Gynt kann der große Krumme, der die apathische Dumpfheit des Massenwiderstandes gegen jede ringende Kühnheit verkörpert, zwar nicht greifen. „Er war zu stark, denn Weiber standen neben ihm", sagt er von Peer (allerdings in einer bessern Uebersetzung, als das Königliche Schauspielhaus gewählt hatte). Bekanntlich aber besiegt ihn auch Peer nicht, weil er sich dieser starken Hilfe nicht bedient. Bekanntlich lügt und belügt Peer sich selbst und stürmt an der Mutter und an der adelnden und befreienden Kraft von Solveigs Liebe blind und taub vorbei. Aufs Meer, in die Welt, in die Wildheit, in ein Vierteljahrhundert trägen, genußsüchtigen Hochstaplertums und zuletzt doch wieder in die Heimat. Wenn

Peer Gynt hier zu spät entdeckt, daß er sein Leben vergaukelt und vergeudet hat; wenn in einer Szene von grandioser Schlichtheit den Greis die Gespenster seiner ungelebten Menschlichkeit vorwurfsvoll umschweben; wenn all seine schweifende Gier ihn nicht vor dem ‚Knopfgießer' bewahren konnte, der solche Halbmenschen aus ihrer mißratenen Form wegholt und umschmilzt; wenn am Ende Solveigs weiche Frauenhand ihm die erste friedevolle Stunde bereitet und ihm die letzte in überirdischer Treue erleichtert: dann ist Ibsen ans Ziel einer überlebensgroßen Dichtung gelangt, von der ich einmal, nach den drei verfehlten Versuchen dreier berliner Bühnen endlich, endlich einmal eine maßgebende Aufführung sehen möchte.

Sie müßte vor allem die Grundidee zu erhalten trachten, die ich auf einen absichtlich simplen Ausdruck gebracht habe. Bei Ibsen wird sie in eine Unzahl von Auftritten verzettelt, die überfüllt sind mit national-aktuellen Anspielungen ohne allgemein-menschlichen Wert. Es käme drauf an, die Anspielungen und eine Anzahl Auftritte vollständig zu streichen, Umstellungen und Zusammenziehungen vorzunehmen und — kurz: gegen die Ungestalt des ‚Peer Gynt' chirurgisch vorzugehen, ohne das Rückgrat, ohne die Grundidee anzutasten. Für diese dramaturgische Arbeit hat das Schauspielhaus niemand in Deutschland geeigneter gefunden als den Uebersetzer Dietrich Eckart, der ein Uebersetzer und Dramaturg ist wie ich der berufenste Darsteller des Romeo. Unmöglich, auch nur den kleinsten Teil seiner Sünden aufzuzählen. Dank Christian Morgensterns vorbildlicher, aber freilich unnachahmlicher Verdichtungskraft beginnt das Stück mit dem Ausruf: „Peer, du lügst!" Bei Eckart wird aus dem erleuchtenden Blitz eine Tranlampe, nämlich: „Höre auf! Ich hab genug! Was du sagst, ist Lug und Trug!" Die Zeit, die durch die Verteilung auf zwei Abende gewonnen werden könnte, wird durch diese marklose Schwatzhaftigkeit wieder verloren. Um den Verlust doch halbwegs einzuholen, legt Eckart zwei, drei, fünf, sechs Szenen, die auf verschiedene Schauplätze angewiesen sind, auf einen zusammen. Das macht manchmal Uebergänge nötig, und die schenkt der Dichter des ‚Froschkönigs' dem toten Kollegen. Wörtlich heißt es einmal: „Was ist denn das? Das klingt so fein — Und auch die Sonne stellt sich ein." Ein Theater, das auf den Zettel ‚Peer Gynt' setzt und auf der Bühne diese Verse duldet, soll

nicht klagen, daß man ihm durch überscharfe Kritik die Freude an literarischen Experimenten verdirbt, sondern sich bedanken, daß man nicht gröber wird. Aus Ibsens schroffem, zerklüftetem, beißendem, abgründig vieldeutigem, blutendem und blutig reißendem Höhenwerk ist ein sanftes, zuckriges, überdeutliches, glatt und plattes, musikalisch aufgeschwemmtes Märchenvolksstück in Knallbonbonreimen geworden. Wenn der gute, milde, melodisch wohlgeformte Grieg vor Ibsen nichts voraus hat: übersetzt kann er, Gott sei gelobt, nicht werden; sonst wäre in diesem kunstfremden Hause zum Ausgleich vielleicht er als zackig-ingrimmiges Naturell erschienen.

Herrn Reinhard Brucks Regie hat höchstens das Verdienst, den und jenen Fremdkörper entfernt und hier und da auf den Urtext zurückgegriffen zu haben. Was ein amusisches Gemüt gegen Ibsen ersonnen hatte, wurde auf diese Weise wenigstens an ein paar Stellen so sichtlich durch Nichtachtung ins Unrecht gesetzt, daß man sich verwundert fragte, warum dann überhaupt diese Verarbeitung benutzt worden war. Was aus Ibsen heraus für Ibsen geschehen mußte: das unterblieb leider. Wiederum unmöglich, auch nur den kleinsten Teil der Sünden aufzuzählen. Hanebüchene wechseln mit feinen, aber um so verräterischeren. Ein Hieb, ein Stich, ein Strich durch eine geistig-ethische Pointe, die selbst Herrn Eckart nicht angefochten hat — und der Rebell ist zum lammfrommen Hoftheaterautor kastriert. Um psychologisierende Absichten schert man sich den Teufel (den man doch in eigener bedrohlicher Person an die Rampe schickt). Nicht die listigen Bauern machen auf der (geleckten) Hochzeit Peer Gynt langsam betrunken, sondern er entreißt einem die Flasche und ist im Nu weg; nicht sie hänseln Hans den Träumer, sondern er, der bestbezahlte Schauspieler des Ensembles, wirft einen nach dem andern mühelos hinaus. Norwegen, die Umwelt des Gedichts, Volk und Natur leben nicht. Der zugehörige Maler heißt Defregger, statt Munch. Peer Gynt hat keine Wurzeln, es sei denn in Brei. Herrn Brucks weiches Herz ist nicht fähig, Mutter Aase ihre ibsenhafte Todeinsamkeit wiederzugeben, deren Schauerlichkeit in seinem verpatzten Textbuch eine ibsenfremde Magd lindern darf. Auch Peers Verhältnis zu Solveig verfälscht er. Wie ergreifend, daß Solveig wartet und wartet, während Peer sie vollständig vergessen hat! Daran werden wir bei Ibsen durch eine ein-

gesprengte kurze Szene erinnert. Wir, nicht Peer. Bei Eckart fehlt diese Szene ganz; bei Bruck ist sie ein Traum, ein Abdruck, ein visionärer Gewissensbiß des Weltfahrers, der damit vor einem moralisierenden Spießerpublikum in Schutz genommen wird. Nicht minder ergreifend, daß Solveig durch Jahrzehnte in derselben Hütte wartet, aus der ihr Peer geflohen ist! Das üppig dotierte Schauspielhaus leistet sich zum Schluß eine neue, prächtige Hütte. Dann wieder spielen ebenso unbegründet zwei Szenen — ein lächerliches Rudiment des ‚Irrenhauses' und der ‚Kreuzweg' — vor einem (Reinhardtschen) Vorhang, und das in der dekorationsfreudigsten Aufführung, die in fast allem übrigen den Hang hat, zwischen den toten Bildern massiver Kulissen die stattlichen Hofschauspieler lebende Bilder stellen und dazu sie wie uns möglichst lange eine Musik anhören zu lassen, deren charaktervolle Beseeltheit zu diesem teils opern-, teils operettenhaften Gepränge noch schlechter paßt als zu Ibsens nicht minder charaktervoller, nicht minder beseelter, aber wesentlich stählernerer Dichtung.

Während Herr Clewing herrlich paßt. Er singt zur Laute, hat sich viel und farbig zu verkleiden, imitiert Stimmen, altert kokett vor unsern Augen und kann überhaupt alles, einfach alles. Daß er mich völlig kalt läßt, und daß ich diesen Fapresto unbedenklich für einen stammelnden jungen Kerl gebe, aus dem ein einziges Mal am Abend eine Flamme schlägt: das spricht hoffentlich mehr gegen mich als gegen Herrn Clewing. Und hat irgendwer einen Augenblick geglaubt, daß Paula Conrad seine Mutter ist? Diese Frau hat eine ganz junge, ganz mädchenhafte Stimme behalten und Bewegungen von einer Zierlichkeit und Zartheit, die Aases bäurische Schimpfwörter Lügen strafen. „Gott segne dich, kindliche Alte," die uns im neuen ‚Fach' erst dann erobern wird, wenn die Kindlichkeit erloschen und das Alter wirklich eingetreten ist. Ueberzeugt hat in dieser Aufführung nur Helene Thimigs Solveig, die den Heiligenschein nicht, wie Lina Lossen, von Anfang an ob dem Scheitel trägt, sondern durch ihr Dulderdasein erwirbt. Das Hoftheater aber soll sich nicht einbilden, daß es ‚modern' geworden, daß es vom Wieselchen zu Strindberg und Ibsen aufgestiegen ist, weil es ‚Schwanenweiß' und diesen bürgergefälligen Mischmasch aus Eckart, Bruck und Grieg ins Repertoire genommen hat.

Carlyle / von Egon Friedell (Schluß)

3

Carlyles repräsentativstes Werk sind die Vorträge: „Ueber Helden, Heldenverehrung und das Heroische in der Geschichte". Wie alle bedeutenden und fruchtbaren Bücher ist auch dieses von einem einzigen großen Gedanken getragen, um den sich alles andre zwanglos und zwingend gruppiert, und wie alle bedeutenden und fruchtbaren Gedanken ist auch dieser sehr einfach und naheliegend. Man hatte bisher unter einem Helden etwas besonders Glänzendes, Pomphaftes verstanden, eine Art dankbare Bühnenfigur. Carlyle zeigt nun, daß der Held sich grade durch seine Schlichtheit von den andern abhebt, durch sein stummes anspruchsloses Wirken im Dienste einer Idee, die ihn erfüllt und geheimnisvoll vorwärts leitet. Seine Haupteigenschaft besteht darin, daß er immer die Wahrheit redet, immer auf Tatsachen fußt; alle andern Merkmale sind sekundär. Er ist der tapferste Mensch; aber seine Tapferkeit hat nichts Blendendes, Theatralisches: er besteht keine bunten, wunderbaren Abenteuer mit Drachen und Zauberern, sondern er kämpft den weit schwierigeren Kampf mit der Wirklichkeit.

Dies ungefähr ist die eigentümliche Entdeckung Carlyles. Anscheinend ungemein selbstverständlich, ja, fast trivial, bedeutet sie dennoch eine völlige Umkehrung unsres Begriffs vom Wesen und Wirken der großen Männer und ist vermutlich berufen, noch weite Kreise zu ziehen. Sie besteht, um es mit einem Satz zu sagen, in der klaren und energischen Scheidung zwischen dem germanischen und dem romanischen Heldenideal. Der Held, wie er in der romanischen Einbildungskraft lebt, ist der Ritter, der Kavalier. Er trägt sein Gefühl auf seiner Zunge und seinen Mut auf seiner Degenspitze. Er hat sehr empfindliche Begriffe von der Ehre, weniger entwickelte von der Pflicht. Er weiß sich vortrefflich zu benehmen, geistreich zu plaudern und mit Frauen umzugehen. Er nimmt es mit den Dingen des Anstands, der guten Sitte und des pittoresken Edelmuts sehr genau; weniger genau mit den Dingen der Sittlichkeit und der Aufrichtigkeit. Sein ganzes Leben ist ein Romanbuch: spannend, brillant, gefühlvoll und nicht immer wahr. Er ist eine Luxuserscheinung.

Der germanische Held ist das Gegenteil von alledem. Er ist eine reale, ungeschminkte und oft unfreundliche Notwendigkeit. Dieser Kardinalunterschied wird sogleich klarer, als Worte es bezeichnen können, wenn man konkrete Erscheinungen mit-

einander kontrastiert: zum Beispiel die englische Revolution mit der französischen. Diese war eine unendlich wortreiche, aufregende, hochdramatische Sache, mit hinreißenden Reden über Menschenrechte, packenden ‚scènes à faire' und knallenden Aktschlüssen, aber ihr Effekt war gleich Null. Jene ging viel ruhiger, unauffälliger und farbloser von statten, aber sie begründete für immer die englische Freiheit und Weltmacht. Zu ähnlichen Resultaten wird man gelangen, wenn man Friedrich den Großen mit Ludwig dem Vierzehnten vergleicht oder Goethe mit Voltaire.

Der Romane ist Enthusiast oder Pedant (was so viel ist wie eine Art ‚gewendeter' Enthusiast); aber er ist niemals Realist. Man kann, zum Beispiel, die ganze französische Literatur durchwühlen: man wird glänzende Fiktionen finden, geistreiche Kombinationen, scharfsinnige Theorien, aber niemals eine Realität. Das klingt ungerecht, ist aber buchstäblich so. Ein Romane kann ein phantasievolles, empfindungsreiches Gedicht machen oder eine abstrakte mathematische Konstruktion: aber einen Gegenstand kann er nicht machen. Er versteht es, mit Aplomb für eine Sache zu sterben, aber er ist nicht imstande, ohne allen Apparat für eine Sache zu leben. Er spricht gern von „la mort sans phrase"; aber er hat noch nie daran gedacht, es auch einmal mit „la vie sans phrase" zu versuchen, was wichtiger und schwieriger ist. Denn der Märtyrer des Lebens steht höher als der Märtyrer des Todes, und als ein Held erscheint uns heute nicht mehr, wer dem Leben entsagt, sondern wer im Leben entsagungsvoll weiterkämpft.

Diese germanische Form des Helden hat erst in der jüngsten Zeit ihren Dichter gefunden: in Bernard Shaw, der so vielfach mißverstanden wird. Seine Stücke haben alle dieses eine Thema: daß der echte Held der simpelste, natürlichste Mensch ist, der Mensch der schlichten Tatsachen. Besonders deutlich wird dies in ‚Arms and the man'. Der bulgarische Major Sergius Saranoff erscheint äußerlich als der Typus des edlen Heldenjünglings, neben dem der trockene prosaische Hauptmann Bluntschi verblaßt. Aber in Wirklichkeit verhält es sich grade umgekehrt: Bluntschi ist der Held, und Sergius hat vom Helden nichts als das Kostüm, die äußere Geste. Und ebenso überraschend wirkt die Erscheinung Caesars in ‚Caesar and Cleopatra'. Der große Caesar ist der Allereinfachste von allen. Er ist nicht der Mensch, der in den einzelnen Lebenslagen das Verblüffende und Exzeptionelle vollbringt, sondern im Gegenteil: der Mensch, der in allen Lebenslagen das Selbstverständliche und Angemessene tut. Das Geheimnis seiner Größe ist seine Natürlichkeit.

Es ist wahrscheinlich nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß Carlyles geistiger Einfluß erst jetzt anfängt, sich voll auszuwirken, weil erst jetzt die nötigen kulturellen Voraussetzungen für ihn gegeben sind. Carlyle ist einer der Wenigen, die dem Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts Erzieher sein können, die ihm die Frage beantworten können: Was ist Kultur? Die Antwort, die Carlyle in jeder Zeile seiner Schriften gibt, ist klar und bündig genug: Kultur ist Glaube an die Wahrheit der Tatsachen. Diese kurze Formel schließt alles in sich. Ein Mensch, der diesem Evangelium folgt, wird ganz von selber ein religiöser und sittlicher Mensch sein, ein begabter und tüchtiger Mensch, ein aufrichtiger, tätiger und weiser Mensch. Er wird ein schönes und nützliches Leben führen, ein Leben im Einklang mit sich, Gott, der Natur und den übrigen Menschen.

Dieses Kulturideal ist nur in zwei Nationen und ihren repräsentativen Geistern lebendig: in der englischen und in der deutschen, und darum sind diese beiden Völker für die nächsten Jahrhunderte berufen, die Erde zu beherrschen. Da sie und nur sie diese gemeinsame Mission zu erfüllen haben, so ist ihre Vereinigung möglich, erforderlich, ja, ganz unausbleiblich: und auch dies kann Carlyle uns lehren.

Hier entscheidet sich das Schicksal der Einzelnen und der Völker. Die Einzelnen und die Völker haben die Wahl. Sie können sich zu dem einfachen und einleuchtenden Glauben Carlyles bekennen. Sie können aber auch tun wie der Scheinheld Napoleon der Dritte und ebenso einfach und einleuchtend sagen: „Dieser Mensch ist verrückt."

Aus der Vorrede zu Carlyles ‚Hero-worship', die in Egon Friedells Uebersetzung bei Georg Müller erscheint.

Ein offener Brief / von Max Epstein

Vor einigen Wochen erhielt ich einen Brief, der mir einer ausführlichen Antwort wert erschien. Brief und Antwort dürften auch andre Personen als Absender und Empfänger interessieren. Der Brief lautete:

„Sehr geehrter Herr! Mit Interesse lese ich Ihre Aufsätze in der ‚Schaubühne'. Wenn ich die Ausführungen Ihres Buches über das Theatergeschäft hinzunehme, so habe ich die Ueberzeugung, daß Sie mindestens glauben, man müsse geschäftlich unfehlbar reüssieren, wenn man Ihren Ratschlägen

folgt. Wer mit so bewußter Zuversicht nicht nur entstandene Schäden bloßlegt, sondern auch gute und schlechte Geschäfte fast immer zutreffend voraussagt, der muß eigentlich das Zaubermittel besitzen, selbst aus Blech Gold zu machen. Eine so hellseherische Begabung darf nicht ohne Konsequenzen bleiben. Ich halte die Dummheit der Menschen für beträchtlich genug, um zu erklären, daß ich als Erster mich an Sie mit der Bitte wende, mir einen Rat zu geben, wie ich Millionär werden kann. Sie müssen entschuldigen, wenn ich das Innerste meiner Wünsche sofort ausspreche. Ich besitze ein kleines Vermögen, mit dem ich aber in der Welt keine Rolle spiele. Andrerseits bin ich vorsichtig genug, um mich nur bei totsichern Unternehmungen zu beteiligen. Im Zweifel darüber, ob eine Unternehmung totsicher ist oder nicht, gehen meine schönsten Jahre und vielleicht besten Gewinnmöglichkeiten vorüber. Ich denke mir nun, daß ich unter Ihrer Anleitung eine Reihe von Chancen entdecken würde, die mich bald in den Stand setzen, eine ehrenvolle Stelle im Handbuch der Millionäre einzunehmen. Es kommt mir natürlich nicht darauf an, eine starke Verzinsung meines kleinen Vermögens zu erreichen. Es ist mir auch ohne Ihre Hilfe bekannt, daß man selbst in den besten Kreisen immer noch von sichern Leuten fünfundvierzig Prozent Zinsen bekommt. Was ich erreichen will, ist: eine Rolle auf dem Geldmarkt, mindestens in einem größern Kreise zu spielen. Ich weiß nicht, ob Sie gewillt sind, mir eine Auskunft aus allgemeiner Menschenliebe zu geben. Ich wäre jedenfalls bereit, in der Form eines Unterrichts bei gutem Honorar oder in einer andern Ihnen zusagenden Weise mich erkenntlich zu zeigen."

Ich antwortete:

Sehr geehrter Herr! Ich erhielt Ihren offenen Brief. Offen nenne ich ihn, weil Sie so aufrichtig Ihre Wünsche äußern. Ich will darum auch aufrichtig antworten.

Der Millionär Rephan hat der Stadt fünf Millionen für eine Waldschule geschenkt. Die meisten Menschen haben sich über den Zweck der Stiftung geärgert. Unter meinen nähern Bekannten wollten manche mit dem Gelde ein oder mehrere Theater errichten. Es ist immer schwer, erwachsene Leute noch für die Schule zu interessieren. Die Schule ist uns etwas gar zu Fremdes. Man fühlt sich in der Schule bekanntlich nicht zu Haus, sondern man besucht sie nur. Dieser Rephan mag vielleicht in Rußland gute Erfahrungen gemacht haben. Aber er ist für seine Gutmütigkeit schlecht belohnt worden. Kaum war diese Summe bekannt, so gingen bei ihm elftausend Hypotheken-Anträge ein. Keine Hypotheken-Bank kann

mit dieser Post wetteifern. Wenn ein neues Mittel gegen Krebs oder Tuberkulose gefunden sein soll, erhalten die unglücklichen Erfinder tausende von Aufforderungen, sofort zu helfen. Genau so ging es dem Stifter der Waldschule. Er aber wies alles ab und besprach ruhig mit der Stadt die Ausführung seines Planes.

Sehen Sie, mein unbekannter Freund: so handelt man, wenn man mit Geld umzugehen versteht. Man läßt möglichst gar kein Geschäft an sich herankommen, sondern arbeitet einen bestimmten Plan so lange durch, bis er reif zur Ausführung ist. Das meiste Geld verdient man zweifellos an denjenigen Geschäften, die man nicht macht. Sie glauben garnicht, welche Summen im Jahre 1913 dadurch gewonnen wurden, daß man sich passiv verhielt. Leute, die einen Kurs für den absolut niedrigsten gehalten und sich daraufhin ein Papier gekauft hatten, wurden bald belehrt, daß es noch immer tiefer geht. Man soll sich nie zu einem Geschäft drängen und immer an dem Satz festhalten, den ein alter Börsenbesucher ironisch lächelnd seinen Kunden als Lebensmotto zu schenken pflegte: „Man kriegt."

Wenn man sich im Vorzimmer eines Theateragenten kurze Zeit aufhält, kommt man sich zunächst sehr rückständig und ungewandt vor. Wenn man die Mimen und Gründer reden hört, so erscheint, wer durchaus kein Geld für das Theater hergeben will, gradezu böswillig. Ein Heldendarsteller ruft: „Ja, warum spielt man denn nicht den ‚Hüttenbesitzer'? Das wäre doch ein Riesengeschäft!" Ein andrer will aus dem Palais de danse ein literarisches Einakter-Theater machen. Alles steckt voll von Ideen.

In Wahrheit ist aber mit den Ideen garnichts anzufangen. Man darf nur das unternehmen, was im Rahmen der eigenen Mittel liegt, oder was sich sonst leicht durchführen läßt. Schwierige Gründungen sind fast immer ein Fehlschlag. Die Idee ist nur dann etwas wert, wenn sie nicht zu viel Kräfte verbraucht, nicht zu viel fremde Hilfe in Anspruch nimmt. In dieser Beziehung aber sind wenige Menschen unfehlbar. Die wenigen, die es gewesen sind, heißen: Vanderbilt, Cecil Rhodes, Morgan oder führen irgend einen andern amerikanischen Namen. Ich jedenfalls bin weit entfernt, zu diesen Auserwählten zu gehören, als das Urbild nüchterner Ueberlegung gelten zu können. Meine Antwort mag Ihnen nicht angenehm sein, aber sie wird Ihnen gewiß mehr nützen, als irgend welche Tips, mit denen Sie nichts anzufangen wüßten.

Hermann Nissen / von Emil Lind

Zwei Momente aus seinem Leben. Die Delegierten-Versammlung von 1912. Eine häßliche Campagne von dreijähriger Dauer erreicht ihren Gipfelpunkt in einer dreitägigen Schlacht. Nach maßlosen Heftigkeiten und Ausschreitungen eine kurze Pause — Nissen nimmt das Wort. Wut und Jubel verstummen, das Temperament, noch vor kurzem lodernd, verschließt sich zu Gunsten des Gehörsinns. Hunderte von Menschen sind ein einziges Ohr geworden. Jeder Gefühlausbruch, ob negativ, ob positiv, erstirbt vor den leisen, sachlichen, ruhigen, entkräftenden und die Gegner niederschmetternden Worten eines unpathetischen Redners und Menschen. Nichts von Schwung, aber auch nichts von Phrase: Einfachheit, kernhafte Kraft und vor und über allem Wahrhaftigkeit. Als er geendet, kein Beifalls-, kein Mißfallenszeichen: in dieser erregungslüsternen Atmosphäre eine kirchenhafte Stille.

Und ist der Mann wirklich so ruhig, so unberührt von allem? In der Sitzung einer engern Kommission sah ich ihn, nach hartem Ringen mit einem seiner zähesten Gegner, plötzlich übermannt von dem, was ihn erfüllte, diesem Gegner entgegentreten: „Wissen Sie auch, daß ich einen Sohn habe?" Dies einzige Mal äußerte sich sein Gefühl, das, tief, tief innen versteckt, sich nicht an die Oberfläche wagte. Nach Art der Riesen und Knaben, die sich der Träne schämen. Verwundert blickten wir auf und merkten, daß dieser Mensch nicht nur Nerven, Geist und Muskeln, sondern ein fühlendes Herz hatte, ein Herz voll Scham vor sich selber. Diese Scham, diese innerliche Kraft, und die unbeirrte Treue zu dem, was er einmal als gut und richtig erkannt hatte: das war seine Sittlichkeit und seine Größe. Eine Bulldogg-Natur, schwer zu gewinnen und zäh im Biß, von der man mit Unrecht zu Zeiten die Seidenpfote eines Schoßhündchens verlangte. Eine Herrennatur, die sicher ein gutes Stück Autokratie in sich hatte, die aber stets von sachlichen Momenten, Bedürfnissen, Notwendigkeiten bestimmt war. Eine außerordentliche politische Intelligenz. Seine Reden, nach Form und Inhalt mustergiltig, seine Geistesgegenwart, seine Debattierkunst, seine autoritative Erscheinung, sein Gedächtnis und die Ruhe der Ueberlegenheit: das alles machte ihn zum Führer. Er war dickköpfig? Brutal? Aber wo ist denn die Grenze zwischen Dickköpfigkeit und Konsequenz?! Zwischen Brutalität und Kraft?! Gehört nicht zu jeder wirklichen Tat ein Teilchen von all diesen Ingredienzien? Und müssen sie nicht vorhanden sein zu einer reformatorischen?

Und Nissen war Reformator. Bis zum Jahre 1908 war ja

die Genossenschaft nur ein Appendix der Pensions-Anstalt gewesen. Dadurch, daß der soziale Gedanke — der bis dahin nur in einigen Köpfen (Rickelt, Borée) sporadisch aufgetaucht war — einen angesehenen, auch als Künstler in erster Reihe stehenden Vertreter fand, gewann er an Macht. Dies ist eins der Hauptverdienste Nissens: er gab der Masse neue Träume, neue Ziele. Der Schauspielerstand ist einer der letzten, die sich in ihrem Verhältnis zum Unternehmer selbständig entwickelt haben. Die Schwierigkeiten sind oft erörtert worden und liegen zumeist in der persönlichen Note des ganzen Berufs. Nissen drückte das in dem lapidaren Satz aus: „Der größte Feind des Schauspielers (will sagen: seiner Sozialisierung) ist die gute Rolle.“ Die Stoßkraft, diesen süßen Feind wenigstens zeitweise zurückzuschlagen, müßte ungeheuer sein. Und Nissen hatte sie. Man fühlte sich hinter dem breiten Rücken geborgen, der wie geschaffen schien, die anonymen Leiden der Andern aufgepackt zu bekommen. Man fühlte sich beruhigt durch das Fluidum, das von ihm ausströmte, das Fluidum eines Mannes. Er war spezifisch männlich, eine Inkarnation des Männlichen. Daher alle seine Fehler und Vorzüge.

Als er sich an die Spitze der Evolutionsbewegung stellte, machte man ihm zum Vorwurf, daß er gegen den Kontrakt spräche, den er selbst habe schaffen helfen. Es ist Zeit, der historischen Wahrheit die Ehre zu geben und zu erklären, daß das falsch ist. Nissen war nie Mitglied der gemischten Kommission, die den Kontrakt ausarbeitete. Er wurde nur als Mitglied des Zentral-Ausschusses um seine Meinung befragt, wobei er nie mit seinen Bedenken zurückhielt. Dies ist einwandfrei festgestellt.

Nissen ist auch nicht, wie heute noch von seinen Gegnern geglaubt oder doch behauptet wird, Urheber der Feindschaft zwischen Bühnenverein und Genossenschaft gewesen. Er war nur der Verkünder der Ideen, der sozialen, oekonomischen und taktischen Notwendigkeiten und Forderungen, die er allerdings als einer der Ersten und Stärksten empfunden, komprimiert und für alle Teile sichtbar gemacht hatte. Er war kein Meteor, das aus unbekannten Welten hereinblitzte, sondern der Gipfel eines Berges, an dessen Abhängen viele Wegweiser stehen. Es war sein Wille und sein Trieb, sein Schmerz und seine Gnade, der Ausdruck einer Zeitwende zu sein. Und es liegt Stil darin, das ist: harmonische Geschlossenheit, daß eine Zeit, in der sich die Künstler von Samtrock und Locken emanzipiert und zu einer fast hypertrophischen Scheu vor Auffälligkeiten im bürgerlichen Leben bekannt hatten, ihren Ausdruck in diesem soignierten, unpathetischen Ministertypus fand, der selbst in seinen subjektivsten Aeußerungen sachlich war. Ihn als Urheber der Feindschaft

zu bezeichnen, heißt: ihm eine unnötige Last aufbürden, heißt aber auch: den Sinn der Bewegung verkleinern, deren Verlauf gezeigt hat und zeigen wird, daß ihre Geburt und ihr Wachstum biologischen Gesetzen entspricht. Die Anerkennung dieser entwicklungsgeschichtlichen Tatsache und ihrer Folgen und nicht der Tod eines Führers wird den Frieden bringen; den Frieden, der nur durch einen ehrlichen Krieg bereitet werden konnte.

Nissen verstand dieses Bedürfnis seiner Zeit, griff es auf und ward ihm Mittelpunkt. Seine herbe, spröde Persönlichkeit kam im rechten Augenblick. Sein ungebeugtes Rückgrat ward Symbol des Kampfes. Nur vor einem neigte er sich: vor dem sozialen Gebot, der Frucht seiner Erkenntnis. Sich beugend aber rang dieser Herrenmensch, eher zum Packen geschaffen als zum Paktieren, sich zu einem höhern Menschentum empor.

Theaterschule / von Alfred Polgar

Und zwar die offizielle, jene der ‚K. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst'. Deshalb saßen auch Assentkommissionen der wiener Theater im Saal, feierlich und doch gütig — ach, die Jugend! schimmerte ihr leutseliger Blick — und witterten Morgenluft. Sehr viele Mütter waren da und Geschwister und hielten den Daumen. Väter tummelten sich nur wenige. Man fühlte die gesunde Skepsis dieser Ferngebliebenen, und daß sie, nicht mit Unrecht, Theatergeschichten mehr als eine Damenangelegenheit und das Komödiespielen der Kinder als ins Ressort der Hausfrau fallend erachten. Dann gab es unter den Zuhörern: Husarenoffiziere, Kritiker, pensionierte Exzellenzen, Hofschauspieler und kurz: es herrschte an nichts ein Mangel, außer nachher an Garderobefrauen. Der bewirkte allerdings, daß die freundliche Unternehmung doch unter Worten des herben Tadels und allseitiger Unzufriedenheit schloß.

Das Theater des Konzerthauses, in dem gespielt wurde, ist ein hübscher Raum, ein Raum in Dur (der Dreiklang rot-weiß-gold). Klein, aber garnicht intim. Man hat die Empfindung, daß er durch seine Wände nicht bestimmt, sondern nur gehindert wird, auf die Gasse auszufließen. Und das Zickzack der treppenförmig aufsteigenden Logen sieht aus wie die Hilfslinie für eine Kurve, die der Architekt wegzuradieren vergessen. Sehr mächtig ist der Bühnenausschnitt, den in den Zwischenakten ein grauer Plüschmantel schamhaft und schonungsvoll bedeckt. Wie er zum ersten Mal sich teilt, erblickt man auf der Szene junge Männer in Bärenfelle gewickelt, mit nackten Beinen und Zehen, das Haupt von fürchterlichen Mähnen germanisch um-

schattet. Sie tragieren den ‚Moloch‘, das fast bis zur Lächerlichkeit genialisch überintendierte Hebbelsche Fragment, in dessen pathetischen Untiefen auch ein erwachsenes, männliches Theater leicht den Halt verlöre. Die jungen Leute der Akademie opferten dem Moloch ohne Scheu ein großes Quantum inbrünstiger Leidenschaft, und Rede sowohl wie Geste verrieten den guten, den glänzenden Lehrer. Insbesondere die Rede. Sowie Teut, König von Thule, die ersten Worte sprach, wußte man, daß der Hofschauspieler Albert Heine ihm den Odem eingeblasen. Es war fast rührend, wie scharf die Unpersönlichkeit des Jüngers von der Persönlichkeit des Meisters geprägt schien. In Herrn Fabers Mund lag es wie das Junge von Herrn Heines Stimme. Das sind seine muskulösen, ein wenig stachlichten r, das ist seine bis zum eiligen Satz-Ende mit Atem prall gefüllte Rede, das ist seine stramme Vokaldisziplin, sein Tempo und seine unglückliche Liebe zur Deutlichkeit. Eine gute Schule! Nach dem ‚Moloch‘ spielte man ‚Mazurka‘, einen Akt von Axel Steenbuch, und ‚Blau‘, ein Lustspiel von Max Bernstein. Süßliches, abgestandenes Zeug, nicht wert der Mühe des Auswendiglernens. Bei Eleven-Vorstellungen verrät sich — auf der humoristischen Seite insbesondere — stets eine merkwürdige, fast ärarische Sparsamkeit mit Literatur. Immer gibts da alte, stockige, schon halb vermoderte Einakter, Ruinen von Theaterstücken aus Philipp Reclams verlassensten Gegenden. Als ob man befürchtete, die Anfänger könnten an der Literatur etwas ruinieren oder brechen. So etwa wie man den Rekruten nur ganz abgebrauchte, verschlissene Monturen zum ‚Austragen‘ gibt.

Alles in allem: die jungen Herren können mehr, aber die Mädchen sind — geeigneter. Allein schon deshalb, weil sie Mädchen sind. Sie fügen sich so leicht in das Schicksal, der Betrachtung Vieler ausgesetzt zu sein! Und es scheint, als ob ihnen ein Instinkt dabei behilflich wäre, ein angeborenes Talent, Objekt zu sein, eine geheimnisvolle Anpassungsfähigkeit an die eigentümlichen Bedingungen einer Existenz im Schaufenster. Ich glaube, die weibliche Neigung für Spiegel entstammt nicht nur der Eitelkeit, sondern auch einer tiefen Angst vor dem Einsam-Sein, einem heftigen Verlangen nach Bestätigungen des eigenen Ich, einem zehrenden Bedürfnis nach Zuschauern, seien es auch nur so imaginäre wie die Spiegelbilder der eigenen Person. Die Unbegabung der männlichen Eleven zagt und zittert. Sie ahnt, sie spürt sich, sie leidet. Sie hat ein Gefühl der Scham. Und ein Gefühl der Verantwortlichkeit vor Gott, vor der Kunst, vor irgendwelcher höhern sittlichen Instanz. Die Unbegabung der jungen Damen entfaltet sich schamlos, ahnungs-

los ihrer selbst, triebhaft. Sie spielt va banque, todesmutig, ohne Hemmung. Und diese Scham- und Ahnungs- und Hemmungslosigkeit, dieses Nachtwandlerische der Unbegabung wirkt als ein Stück natürlicher schauspielerischer Begabung. Bei den Jünglingen auf der Bühne empfindet man die Affektation als etwas Albernes, Fremdes, Ungehöriges. Bei den Mädchen garnicht. Die Lügen des Tonfalls und der Geste wirken bei ihnen nicht als Fälschungen, sondern nur als dynamisch übertriebene Naturlaute. Ganz allgemein: ein schlechter Komödiant, das ist ein Mann, der eine fremde Sprache sprechen will und sie nicht beherrscht. Eine schlechte Komödiantin aber, das ist eine Frau, die in ihrer Muttersprache stottert.

Die Leute im Parkett — das Publikum, die Schicksalsmächte und die Mitschüler — schienen mit allem Gebotenen sehr zufrieden. Ach, es ist eine schöne Zeit, wo der Kollegin im Zuschauerraum noch herzbeklemmend bangt um den Erfolg der Kollegin auf der Bühne! Später bangt ihr um den Mißerfolg. Gestern gab es noch keinen Neid, kein Uebelwollen, keine sauren Herzlichkeiten und keine vergifteten Gratulationen. Nur Teilnahme, Gefühl der Solidarität und brennende Lust, den andern Triumph zu bereiten. Aber vielleicht war das auch nur eine sentimentalische Kurzsichtigkeit des gerührten Betrachters. Jedenfalls hatte er ein Empfinden ehrlicher Trauer darüber, daß diese hübschen jungen Mädchen und ziemlich glühenden jungen Männer auf dem direktesten Wege sind, lustiges Künstlervölkchen zu werden; und daß diese liebenswerten, heiß durch Bühne und Zuschauerraum schwärmenden Begeisterungen in Bälde sich zu einem kalten, massiven Klumpen Ehrgeiz ballen werden, Seele und Hirn und Eingeweide ihres Trägers nie verdaut belastend; daß von diesen jugendlichen Kunsträuschen ein ewiger, lächerlicher, pathologischer Durst nach Rollen und Zeitungsnotizen bleiben soll, eine rasende Gier, in irgend einem dreckigen, aktigen Schmarrn Menschlichkeiten zu simulieren, und eine grenzenlose Bereitschaft, diesen falschen Menschlichkeiten alle echten zu opfern. Deshalb bin ich für Abschreckungen, nicht für Lockungen. Deshalb bin ich dafür, daß man in Schülervorstellungen nicht herzerhebende Hofschauspieler hineinsetzt und Theaterdirektoren, denen Väterlichkeit vom Antlitz träufelt, und charmante, bildhübsche Kritiker — sondern verwitterte Histrionen mit ausgefransten Hosen und schmutzigen Hemden, geknickte Veteranen aus den gespenstisch-unendlichen Reihen der ewigen Statisterie, ein paar von Beliebtheit durchsonnte Sing- und Sprechtenore vom reinsten Kretin-Typus, in Kränkung und Haß gegerbte Theater-Ladies, Mäzene mit schlechtem Atem und Kritiker im Bart.

Das Couplet / von Henri Duvernois

Herr Bizoute entledigte sich seines Hutes, seines Halstuchs und seines Kneifers und zeigte den unterwürfigen Blicken seines Dieners den runden, rosigen, vollkommen kahlen Kopf. Stumpfsinnig blickten die Augen aus dem bartlosen Gesicht.

„Ist gnädige Frau da?“ fragte er.

Ohne die Antwort abzuwarten, rief er: „Francine, Francine!“

Resigniert kam Frau Bizoute herbei. Mit ihrer dunklen Haarfülle, den schön gezeichneten reichen Augenbrauen und den langen seidenen Wimpern wirkte sie wie eine Uebertreibung neben ihrem merkwürdig aussehenden Gatten ohne Haar, ohne Bart, ohne Schnurrbart, ohne Wimpern und ohne Augenbrauen. Nach Art jener Frauen, die sich insgeheim zu rächen wissen, fragte sie bescheiden: „Was gibt es denn, Schatz?“

„Was es giebt?“ antwortete Herr Bizoute. „Was es giebt? Daß die Sache mit Hundson aus ist! Alle! Ich kann mich auf meinen Lorbeeren ausruhen! Jede Nacht habe ich davon geträumt! Wie hätte ich auch ruhig sein können, da nichts schriftlich abgemacht, sondern nur das Ehrenwort gegeben war. Nun habe ich aber die Sache zum Klappen gebracht, Du kennst mich ja. Boudonnant, Lerregras und Clayerre wollten Ausflüchte machen und mir das Beste wegschnappen. Da hättest Du mich mal sehen sollen! Wie ein Löwe habe ich mich gewehrt! ‚Genug meine Herren, das Geschäft ist zu Ende, es handelt sich nur noch um meine Provision, jetzt wollen wir der Sache auf den Grund gehen!‘ Aber wir wollen doch nicht im Korridor stehen bleiben.“

Er rieb sich die Hände, als er jetzt sein Arbeitszimmer betrat. Dann machte er eine Art Polkaschritt und sang nach der Melodie „Mariechen, du süßes Viehchen“: „Sie sehen, Sie nichts verstehen, Der Schlauste bin ich doch Von Ihnen allen noch.“

Er erklärte: „Ich habe das Couplet beim Nachhausekommen gedichtet. Ich ging zu Fuß, ich war fürchterlich aufgeregt. Und noch nie — Du kannst es mir wirklich glauben — habe ich eine Strophe zustande gebracht. Das ist ganz plötzlich über mich gekommen, es hat sich mir aufgedrängt und läßt mich nicht mehr los. Wie jedes gute Couplet wird man beständig davon verfolgt. ‚Sie sehen, Sie nichts verstehen.‘ Was sagst Du dazu? Fein, wie? Uebrigens fühle ich in diesem Augenblick, daß ich noch Großes leisten werde, ich empfinde meine Talente verzehnfacht.“

Frau Bizoute überlief es, und sie lächelte schwach. Hatte ihr Mann einen Scherz gefunden, so wiederholte er ihn beständig und versuchte die Wirkung morgens vor seinem Spiegel auszuprobieren, um ihn unter großem Gelächter vor allen Leuten

zu wiederholen. „Ich habe nämlich ein richtiges Komikergesicht“, versicherte er. Frau Bizoute ahnte, daß dieses Lied in ihrer Ehe einen großen Platz einnehmen würde, und daß man sich darein schicken müßte. Trotzdem machte sie einen Versuch: „Nimm Dich in Acht, Schatz, Du wirst Halsschmerzen bekommen.“

Er zuckte die Achseln: „Warst Du ausgegangen?“

„Ja. Das heißt, ich traf mich mit Marthe und machte einen Besuch bei einer Dame, die Du nicht kennst, bei Frau Siméon, der Witwe des großen Geographen. Es ist ein sehr gebildeter Kreis. Es ist ganz gleich, was man für einen Hut aufsetzt, wie Du siehst — und ich habe auch das erste beste Kleid angezogen.“

„Und Du hast Dich mit irgend einem Parfüm begossen! Wie Du, um eine ganz einfache Sache zu erzählen, Dich in hundert Einzelheiten verlierst! Du bist doch eine richtige Frau! Aber da ich mir Ferien genommen habe, will ich Dir meinen ersten freien Tag widmen. Mache Dich schön. Also das Programm ist: Diner im Restaurant, Theater und Souper.“

Frau Bizoute ging eilig, wie in einer tiefen, stummen Freude, davon. Sie schloß sich in ihrem Zimmer ein und kritzelte ein geheimnisvolles Briefchen. Dann zog sie sich aus und zog sich wieder mit einer fürchterlichen Wut an, die von dem mitleidigen Hausmädchen verstanden wurde. Aus allen Ecken der Wohnung klang es: „Sie sehen, Sie nichts verstehen!“ Bizoute war in bester Stimmung und schien auf seine Schöpfung unendlich stolz.

„Wenn er so weiter singt,“ murmelte Francine, „bekomme ich einen Nervenchoc.“

Und er sang weiter. Er sang im Automobil, er sang im Restaurant, während er sich die Speisen aussuchte: „Gebackene Seezunge, Scholle, Lachs... Sie sehen, Sie nichts verstehen...“

Im Theater brummte er: „Was ist das für eine Musik, was sind das für Couplets! Da hört man ja nichts heraus. Ich würde ihnen andre Sachen schreiben, wenn ich mir Mühe geben wollte, und ich würde Verse machen, die sich einem einprägen... Sie sehen...“

Francine wollte sich von dem Souper drücken und schützte eine plötzliche Abspannung vor, aber er ging nicht darauf ein und wählte Montmartre, um mit seiner vergnügten Stimmung auf die Kosten zu kommen. Er nutzte die liebenswürdige Freiheit des Ortes aus und sang sein Lied.

„Na, so etwas ist noch nicht dagewesen!“ rief ein Dämchen mit einem gewaltigen Federbusch.

Eine andre bat ihn: „Das müssen Sie mir aufschreiben, Sie Trottel, das müssen Sie mir aufschreiben.“

Er zankte seine Frau aus, die seiner Ansicht nach zu ernst blieb. „Du weißt Dich nie den Umständen anzupassen."

Der Bummel schien ihm auf das Trefflichste gelungen.

Am nächsten Tage blieb er einer heftigen Migräne wegen im Bett. Francine ging gegen fünf Uhr nachmittags fort, und als sie um acht Uhr heimkehrte, war sie so vergnügt und animiert, daß Herr Bizoute sie jetzt summen hörte: „Sie sehen, Sie nichts verstehen."

Er triumphierte: „Also Du auch! Ich habe es Dir ja gesagt, man kann sich nicht davon freimachen."

„Wirklich, man wird davon verfolgt", bekräftigte sie. „Ich habe seit heute früh nicht aufgehört, zu singen."

Entzückt stand er auf und erklärte sich für gesund. Er gab die Absicht kund, für etwa acht Tage eine kleine Reise zu unternehmen. Frau Bizoute protestierte aus Leibeskräften. Sicherlich hielt sie nichts in Paris zurück; aber die Saison sei jetzt da, wo man sein ‚Heim' am meisten schätze, und auch die Freundinnen, von denen man den Sommer hindurch getrennt war, wolle man nun bei sich sehen.

„Ich mach' mir um Dich keine Sorgen," meinte sie. „Während ich durch die tausend Kleinigkeiten einer Frau in Anspruch genommen bin, siehst Du Dir Museen an. Die Kunst fängt doch an, Dich zu interessieren, mein Schatz — ein Couplet hast du schon gedichtet."

Aber der unbeschäftigte Herr Bizoute war entsetzlich. Am nächsten Tage nachmittags um fünf Uhr, als es in Strömen regnete, trommelte er an die Scheiben: „Sie sehen, Sie nichts verstehen" und gähnte sich einen Kinnladenkrampf.

„Was wollen wir jetzt tun?"

Sie stotterte: „Ich, ich muß zu Frau Siméon. Nein, ist mir dieser Besuch lästig! Aber es ist eine Bekanntschaft, die ich kultiviere, weil sie Dir sehr nützlich sein kann. Es kommen dort sehr vornehme Leute hin, alte Herren..."

Er faßte plötzlich einen Entschluß: „Ich begleite Dich. Ich will mir nur den Gehrock anziehen."

„Ich sage Dir gleich, daß Du Dich da nicht amüsieren wirst. Du kannst dort Deine Witzchen nicht machen. Da sind Leute, die diese Art Geist nicht verstehen..."

Er hörte ihr nicht zu. Bald kehrte er mit den Handschuhen in der Hand zurück, und sie saßen gleich darauf in einer Droschke. Er beurteilte die Gegend abfällig, in der Frau Siméon wohnte, die Straße, das Haus und die Treppen. Er wollte sich auch über die Wohnung ungünstig äußern, aber Francine war schon im Salon, in dem ihr die Hausherrin, die in einem rosa Kleid

trauerte, schnell entgegenkam. „Da sind Sie ja endlich, Sie Böse! Der arme Raymond wartet bereits seit einer Stunde auf Sie!“

„Ich bringe Ihnen meinen Mann mit,“ beeilte sich Frau Bizoute zu antworten.

Herr Bizoute verbeugte sich. Man stellte ihm Raymond vor. Raymond Léoville, ein galanter, nach Moschus riechender junger Maler, war sehr hübsch und anziehend. Die Unterhaltung schleppte sich träge dahin. Francines Blicke wichen Raymonds Blicken aus. Raymond sah abwechselnd den Mann und die Frau an. Eine Frau Désambiers, die mit ihren drei Töchtern eintrat, rettete die Situation.

„Meine Herren,“ schlug Frau Siméon vor, „wenn Sie rauchen wollen, gehen Sie ins Nebenzimmer. Wir werden über Toilettenfragen plaudern.“

Die Herren gingen in die Bibliothek. Herr Bizoute öffnete eine Kiste, nahm eine Zigarre heraus, zündete sie an und grollte.

„Wie Stroh brennt sie. Die Kiste ist gewiß vor langer Zeit noch von dem seligen Siméon gekauft worden. Ist Ihnen nicht aufgefallen, wie trocken die Zigarren bei den Witwen sind?“

Herr Léoville lächelte. Er suchte nach einer liebenswürdigen Erwiderung und fand keine. Bizoute betrachtete mit respektvoller Feindseligkeit die in eichenen Schränken aufgestellten Bücher. Plötzlich wandte er sich betroffen um. Der Maler summte: „Sie sehen, Sie nichts verstehen, Der Schlauste bin ich doch ...“

Die Stimme versagte dem jungen Maler vor der Frage, die das runde, kahle und verblüffte Gesicht Bizoutes ausdrückte und das „Von Ihnen allen doch“ verklang wie ein Seufzer, während er dachte: „Ich glaube, ich habe soeben eine wahnsinnige Dummheit gemacht.“

Der andre rief: „Francine, Francine!“

Sie eilte herbei und wurde sehr unruhig, als sie Raymonds blasses Gesicht sah und ihren Gatten in einer solchen Erregung, daß er nach Luft rang. Was hatte sich hier ereignet?

Als Herr Bizoute wieder atmen konnte, schrie er mit einer übermenschlichen Freude, rot vor Stolz, außer sich wie ein Mann, der die ersten Lorbeeren pflückt:

„Mein Couplet, Francine, mein Couplet! Herr Léoville hat es soeben gesungen. Meine Karriere ist gemacht! Das bringt mir Tausende! Vor drei Tagen habe ich es erst verfaßt, verehrter Herr, und schon ist es berühmt!“

Autorisierte Uebersetzung von N. Collin

Antworten

H. F. Abgesehen von der Qualität der Aufführung: auch die Tatsache, daß das Schauspielhaus ‚Peer Gynt‘ ins Repertoire genommen hat, ist kein Grund, Hymnen auf die Leitung anzustimmen und das Morgenrot neuer Zeiten heraufdämmern zu sehen. Dazu müßten sachliche Motive für die Wahl bestanden haben. Während ... Bei der Enthüllung des Frithjof-Denkmals unterhielt sich der Kaiser mit der Witwe Grieg. Die beklagte sich, wie selten ‚Peer Gynt‘ außerhalb Skandinaviens gespielt würde. Der Kaiser versprach ihr, für sein Teil diesen Zustand zu bessern. Und so wäre Aussicht auf ein gutes Repertoire, wenn sich die Witwen der bessern Dichter entschlössen, Seine Majestät ins Gespräch zu wickeln. Frau Aristophanes, Frau Immermann, Frau Büchner ... Nur bei Lauff hats der Mann allein geschafft.

F. C. Niemand weiß es. Aber ein krasser Fall ist es schon. Das Preisausschreiben des Deutschen Bühnenvereins zur Erlangung einer neuen Uebersetzung des ‚Don Giovanni‘ hat noch immer kein „Ergebnis gezeitigt“. Es sind jetzt sechzehn — sechzehn! — Monate seit dem ursprünglichen Einlieferungstermin vergangen, und der Bühnenverein hat, allem guten Brauch zuwider, bisher mit keiner Silbe mitgeteilt, wann eigentlich die Entscheidung zu erwarten steht. Eine Frist von mehr als einem Jahr ist doch selbst bei den mühseligsten Konkurrenzen wissenschaftlicher Akademien nicht üblich. Um einen Preis von zehntausend Mark werden ja gewiß nicht wenig Autoren wettübersetzt haben. Aber die Leistungsfähigkeit des Richterkollegiums mußte eben von vornherein im Verhältnis zu der Höhe dieses Preises stehen.

Hermann Kienzl. Sie antworten im ‚Türmer‘ auf meinen epigrammatischen Nachweis, daß Sie philiströse Dummheiten gegen mich geschwätzt haben, mit einem neuen ellenlangen Seich. Nicht umsonst heißen Sie wie mein altes Schullesebuch. Aller Stolz, von mir einer Polemik gewürdigt worden zu sein, beflügelt Ihren ‚Geist‘ nicht. Sie stecken mich an. Mir fällt zu Ihrer Erwiderung nichts ein als ein Gähnkrampf. Gut' Nacht, mein Fürst!

Bücherkäufer. ‚Das Buch des Jahres 1913‘ ist erschienen. Dieser Katalog ist sehr interessant und das nicht nur, weil er nichts kostet. Er zeigt, zum Beispiel, wieder einmal den Mangel jeder Proportion bei den Bücherpreisen. Sie bemängeln sehr richtig, daß eine Liliencron-Biographie zehn Mark kostet — wofür Sie in der Insel-Bibliothek zwanzig Bändchen guter Literatur bekommen. Immerhin: darüber läßt sich streiten. Kaum aber über die Frage: Muß geschmust werden? Muß unter der Anzeige jedes Buches ein aufgekochter Sud stehen? Selbst wenn es nicht lächerlich ist, bleibt es geschmacklos und, was schlimmer ist, langweilig. Aber oft ist es lächerlich. „Der einsame Sommer ist eine prachtvolle Symphonie aus einer Gartenwildnis an der Ostsee. Der ganze Herrensitz ist umblüht von Rosen und stillen Zaubern. Es sind reizende und wundervolle Genre-Bilder aus höchster gesellschaftlicher Sphäre. In Ganzleinen gebunden vier Mark.“ Dahinter: „Geheftet je drei Mark, gebunden je viereinehalbe Mark. Der Dichter schrieb dem Verlag: ‚. . . . Die Trilogie so und so ist mein Hauptwerk. Sie umschließt einen mythischen Gefühls- und Gedanken-Kosmos. Die Handlung bringt nicht Individuen auf die Bühne, sondern den

ewigen Menschen inmitten der Gewalten ... Wenn wir einmal jene Bühne haben werden, auf der nicht wie heute um den Zuschauer und Schauspieler und Regisseur und Zirkusdirektor herumgespielt wird, sondern um den Geist der Menschheit, dann wird die Trilogie so und so zu ihrem gesicherten Bestand gehören. Aufführbar ist sie ohne weiteres ..." Ich will nicht sagen, wer der Dichter ist, denn das hat er eigentlich nicht verdient. Aber dann doch schon lieber das schwammige Zeug eines Verlagsgehilfen, der die Publikationen des Chefs mit Phrasen umkleistert. Das Beste wäre natürlich, dergleichen bliebe überhaupt weg.

S. P. Was in der Zimmerstraße eigentlich vorgegangen ist? Das war aus keiner berliner Zeitung zu erfahren, trotzdem niemand weiß, warum nicht jede über ‚August Scherl' einen so klaren, aufrichtigen, lehrreichen, interessanten Aufsatz sollte bringen können wie die Neue Hamburger Zeitung. Dort wird höchst anschaulich, mit einer Fülle verblüffender Details und überzeugender Sachkenntnis geschildert, wie „aus dem Lokalanzeiger, der jedes Jahr anderthalb Millionen abwarf, ein Blatt wurde, das mit Unterbilanz arbeitete. Endlich griff die Regierung ein. Sie sah, daß der Stern August Scherls erblich, und daß die radikale Presse der Verleger Mosse und Ullstein immer gewaltigere Erfolge zu verzeichnen hatte. Wenn der Lokalanzeiger einging, so existierte kein Massenblatt mehr, das die Interessen der Regierung wahrnahm. Und so war es ihre Sorge, Scherl bei der Schwerindustrie das Geld zu verschaffen, das er brauchte. Zuerst sollte es in Raten gezahlt werden, dann aber beschloß man, ihm die Millionen auf den Tisch zu legen und damit seinen Rücktritt zu erzwingen. Was nun geschehen ist." Der Pater Lamormain dürfte da freilich einen heftigen Rechenfehler gemacht haben. Von Tag zu Tag wird der Lokalanzeiger konservativer, so fragwürdig der Komparativ hier auch ist. Das aber muß sein Ruin werden. Für einen parteilosen Lokalanzeiger war es nicht schwer, eine Viertelmillion Abonnenten zu gewinnen — für einen konservativen ist es unmöglich, mehr als den zehnten Teil zu behalten. Immerhin bleibt die eine Hoffnung, daß die neun Zehntel garnichts von der Wandlung merken. Das ist durchaus möglich — wenn nämlich die neuen Machthaber weiter zu feige sind, Farbe, ihre schwarzblaue Farbe zu bekennen. Vorläufig verhöhnt man hinterhältig Arbeitslose, fälscht hinterhältig Ergebnisse und Stimmungen, läßt die steinerne Maske (der Parteilosigkeit), hinter der gut kreischen ist, nicht vom Gesicht. Sind die Stahlleute aber so dumm, diese Maske abzuwerfen, dann ists aus. Dann kann zwar Bethmann frei und offen auf der ersten Seite inserieren: Kauft nur bei ...! Dann aber werden die neun Zehntel zur Berliner Morgenpost abschwenken. Und dann braucht Ullstein bloß noch den Preis der Vossischen Zeitung auf den Preis des Berliner Tageblatts herabzusetzen — um diesem hunderttausend Abonnenten abzujagen und endlich zu werden, wozu Goethes Ruhsum, allerdings „Invalide und Staub", ehrfürchtig sagen würde: „Das ist ein Herr! Er hat die Hand über den ganzen Erdboden und ist euch alles in allem."

Adolf Grabowsky. Die Krise des Deutschen Künstlertheaters — ob nun schon eine besteht oder erst droht — regt Sie an, in Ihrem ‚Neuen Deutschland', der ‚Wochenschrift für konservativen Fortschritt', folgende Schnurrigkeiten zu äußern: „Die demokratische Presse, die sich doch sonst so freiheitlich gebärdet, ruft hier plötzlich nach einem Herrscher. Und ein Blatt wie die ‚Schaubühne', das auch grade keine Beziehungen zur Rechten hat, zitiert

den alten homerischen Ausspruch: ‚Nicht gut ist Vielherrschaft — Einer sei Herrscher, Einer sei König!‘ Auf dem Umweg über das Deutsche Künstlertheater — kein kleiner Umweg — kommen also hier Demokratenherzen zu der Erkenntnis, was die Monarchie bedeutet.“ Mein lieber Herr: ich wußte nicht, daß Deutschland ein Theater ist. Ich dachte mir, daß die wenigsten Einwohner dieses Landes so schwer zu behandeln sind wie die meisten Schauspieler. Ich war der Meinung, daß ein Einziger, ein Despot, eine Faust nötig sei, um hundert kribblige, eitle, eigensüchtige Künstler und Unkünstler im Zaum zu halten. Aber bei den Handelsverträgen und den rebellischen Leutnants, glaubte ich, ist es besser, daß viele die Verantwortung übernehmen, daß wir alle mittun. Denn wenn der Direktor irrt, fällt irgend ein Stück durch; wenn aber eine Kabinettsordre erlassen wird, haben wir alle zu leiden. Und wenn es,

Max Osborn, tatsächlich dazu kommt, daß für das neue Opernhaus sechsundzwanzig Millionen aufgewendet werden, so ist das wiederum ein Argument gegen die Monarchie. Wer sonst als der Kaiser braucht ein neues Opernhaus? In der B. Z. am Mittag haben Sie kürzlich geschrieben: „Die berliner Bevölkerung empfindet überhaupt kein so dringendes Verlangen nach einer neuen Hofoper. Sie ist der Meinung, daß man im alten Hause sehr viel Schönes gesehen und erlebt hat. Will man trotzdem einen kolossalen Neubau aufführen, so ist es mehr eine Sache des Luxus und des Bedürfnisses.“ Dann soll dazu aber auch nicht ein Pfennig der Leute benutzt werden, die nur grade so viel Geld haben, um ihre Bedürfnisse zu decken, oder nicht einmal so viel. Messel hat von dem „nationalen Unglück des drohenden Opernhausneubaus“ gesprochen, und ich habe hier, am siebenten März 1912, gesagt: „Alles spricht für, fast nichts spricht gegen die Weiterbenutzung des Opernhauses. Die Generalintendantur freilich stellt es umgekehrt dar. Die Feuersicherheit soll nicht ‚ideal‘ sein. Ja, wo ist sie das? Vorhanden wird sie immerhin sein, weil sonst keine Aufführung stattfinden dürfte. Während der Aufführung soll der Umbau Lärm machen. Ich Stammgast habe in achtzehn Jahren niemals das leiseste Geräusch gehört und bin nicht übertrieben taub. Aber der Umbau soll in der Regel auch zu lange dauern. Es ist nicht so arg, ist nicht ärger als anderswo und schließlich: so leblos sind selbst hier die Aufführungen selten, daß einem nicht nach jedem Akt eine ordentliche Atempause willkommen wäre. Es sollen ferner große Restaurationsräume fehlen. Das Foyer ist schön und riesengroß. Es bietet die bequemste ‚Zirkulationsgelegenheit‘ und wird durch die Couloirs des Parketts und der Ränge ausreichend ergänzt. Aber zu diesen Rängen soll man fürder keine Treppen mehr zu steigen brauchen, sondern, ‚wie in den modernen Hotels‘, durch Aufzüge befördert werden. Ja, du lieber Himmel: ein Opernhaus ist kein Hotel, und es ist ziemlich sicher, daß in den obern drei Rängen kein Mensch sitzt, der seiner Liebe zur Musik nicht gern dieses kleine Opfer brächte. Es bleibt zweierlei. Die Bühne ist den Anforderungen der vorgeschrittenen Technik nicht gewachsen. Gewiß nicht. Nur müßte man, um sich auf der Höhe der Zeit zu halten, drei- bis viermal in einem Jahrhundert ein neues Haus bauen, und dann wäre es eigentlich eine schreiende Ungerechtigkeit des Landtags, der bedauernswerten Leitung der Königlichen Theater nicht auch ein neues Schauspielhaus zuzugestehen, da das alte bekanntlich der Drehbühne ermangelt. Das alles

verdient wahrhaftig keine ernste Zurückweisung. Zuguterletzt? Man sieht nicht überall. Gottlob! Ich verlange bei bestimmten Ausstattungen gradezu solche Plätze. Aber wenn Herr von Hülsen entschlossen ist, mit diesen Ausstattungen aufzuräumen, so möge er die Vorsprünge, die hier und da den Blick auf die Bühne versperren, beseitigen lassen. Das wird eine Menge Geld, aber nicht gleich sechsundzwanzig Millionen kosten und kaum das Bild eines Hauses verändern, aus dem man uns schon um seines Gefühlswertes willen nicht vertreiben darf. Dieses stilvolle, vornehme, reiche und doch schlichte, weiträumige und doch intime Theater ist ein Besitz für alle Berliner, die an Berlin hängen und auf Opernmusik angewiesen sind. Solch ein Besitz soll man einer Stadt nicht rauben, sondern nur immer noch teurer machen." Wie das anzufangen ist? Zum Beispiel: indem man,

G. B. und C. H., mit dem vierten Akt von ‚Figaros Hochzeit' beträchtlich liebevoller umgeht, als am vorigen Sonnabend geschehen ist. Die Marzellinen-Arie fällt immer aus — zu Unrecht, weil bei Mozart überhaupt kein Ton entbehrlich ist. Als man Lieban noch hatte (der niemals entlassen werden durfte), war natürlich nicht daran zu denken, daß er die Basilio-Arie, unter seinen vielen Meisterstücken das größte, jemals hergab; dafür schenkte sich Knüpfer häufig die Figaro-Arie. Seitdem Lieban weg ist, wird manchmal die Figaro-, manchmal die Basilio-Arie gestrichen. Am vorigen Sonnabend aber fehlten alle drei Arien. Das ist zu viel! Und wenn dagegen sonst Keiner protestiert: ich will es wenigstens tun. Als vor ein paar Jahren der Direktor der wiener Hofoper, Felix Weingartner, an der ‚Walküre' herumkürzte, revoltierte selbst diese Mehlspeis-Bevölkerung. Um die Berliner auffässig zu machen, müßte man schon — nein, in Wahrheit gibt es nichts, was sie aus ihrer Weißbierruhe bringen könnte.

Bund der Landwirte / von Theobald Tiger

Des Morgens speit er auf die Berolina,
des Abends macht er sichs bei ihr bequem;
auf seiner Klitsche geht er mit die Hihna
zu Bett — und hier mit anderswem.

Und in den Sektlokälern stellen
sie sich wie Eichen auf, so fest und stark:
„Wat, Kuhlow, det sinn hier Marjellen!
Un Rasse ham se . . .!" (Zwanzig Mark.)

Am nächsten Morgen sitzt er, stramm gerötet
und gut rasiert (die Aeuglein noch verklebt)
im Zirkus, wo man seine Feinde tötet —
„Die roten Juden!" — und die Sitzbank bebt.

Der ganze Stall scharrt stürmisch mit den Hufen,
es schnaubt und wiehert jeder dicke Gaul,
und alles glotzt von jenen Zirkusstufen
dem alten Schimmel Oldenburg ins Maul.

. . . Des Morgens speit er auf die Berolina,
des Abends greift er ihr ans volle Bein.
Und das sind unsre Herrscher und Verdiener . . .
Ich bin ein Preuße, will ein Preuße sein!

Rundschau

Die Meistersinger fürs Volk

Nach dem volkstümlichen ‚Parsifal', als wenig erfreulichem Auftakt, nun die ‚Meistersinger' im charlottenburger Deutschen Opernhaus. Damit beginnt eigentlich erst recht der Zug des tantiemefreien Wagner, auf den die Theaterdirektoren (mit der Kasse) und das Volk (mit der Seele) so lange gewartet haben. Wir andern wissen, worum es sich handelt, und hegen keine Besorgnis. Die Wirkung wird breiter, aber beileibe nicht tiefer sein, und die Gelder, die bisher Wahnfried zugeflossen sind, wird man nicht verwenden, um neue Werke zu fördern, alte Werte zu beleben oder die Produktion anzuspornen. Es müßten denn noch Wunder geschehen.

Den charlottenburger ‚Meistersingern' fehlt völlig die zusammenfassende Intelligenz. So war es von Anfang an, so ist es — mit wenigen Ausnahmen, die eigentümlicherweise auf dem Gebiet der Lustspiel-Oper lagen — geblieben, und so wird es, wenigstens vorläufig, weitergehen. Junge Menschen am Werk, Mittel in anständigem Maße, Absichten schlichter Art — und der Endeffekt: Fabrikware der Opernspielerei.

Diesmal begann es schon mit den Dekorationen. Kalt und nüchtern, wo alles nach Poesie verlangt. Eine frischgestrichene Johannisnacht, über der die Phantasie des Lineals schwebte; eine blendend helle Festwiese, bei der es nur auf die kompakte Masse, aber nicht auf Bewegung und Gruppierung ankam.

Die Darstellung verleitete das Auge, genauer hinzusehen, weil das Ohr entweder übermüdet wurde, oder vor dem unaufhörlichen Ansturm zurückschreckte. Kapellmeister Krasselts sonst so bemerkenswertes Nuancierungsvermögen schien dem verstärkten Orchester keine Rechnung zu tragen: es spielte oft sehr klangschön, aber immer zu laut.

Die ‚Meistersinger' sind ohne einen rechten Hans Sachs nicht zu denken. Hartmann beschwerte den talentvollen Werner Engel mit dem Schuster und schädigte dadurch die ganze Aufführung. Eine weiche, schöne, wohlgebildete Stimme und die Unfähigkeit, innere Vorgänge auszudrücken. Dazu kam der hoffnungslose Kampf gegen das Orchester und den stimmenmordenden Kuppelhorizont, sodaß der Schluß nur mit größter Anstrengung möglich wurde. Knotes Stolzing ist nicht neu und auch nicht frisch. Eine strahlende, metallene Höhe und eine unpoetische Darstellung mit allen Unarten der Wandertenöre. Lulu Kaessers Eva war keine deutsche Jungfrau, wenn sie auch brav sang, sondern ein zierlappiges Opernding; Lehmanns Pogner fehlte Volumen und Väterlichkeit;

Randls Beckmesser übertrieb immerzu; Werners David machte das Singen ebensoviel Beschwer wie uns (während Lieban — eine Unbegreiflichkeit! — im Parkett saß); und — der Kothner von Bilk konnte naturgemäß so wenig wie der Chor, der sich wacker hielt, die Ehre dieser schwachen ‚Meistersinger' retten.

Fritz Jacobsohn

Amerikanischer Abend

Oder hieß es: Abend in einem amerikanischen Tingeltangel? Vielleicht; es kommt nicht so genau drauf an. Ach, was gab es wieder für schöne Dinge!

Wenn im Cines am Zoo das Programm soweit gediehen ist, dann zeigt sich eine Bühne auf der Bühne. Vier kleine Proszeniumslogen, zwei im Parterre, zwei im Ersten Rang, und hinten zwischen ihnen ein roter Vorhang. Links betritt mit einem Freunde ein süßer kleiner Mann die Loge. Das ist eine Nummer! Zuerst zieht er seinen Eßvorrat aus der Tasche, den man schließlich zu einem Theaterbesuch benötigt: viele, viele Schrippen. Er reiht sie zärtlich auf, er zählt das braune Gebäck, er beißt alle ein bißchen an und legt alle wieder hin. Von nun an hat er das Maul beständig voller Semmelkrumen, und wenn man spricht oder lacht, sprützen sie. Und muß man nicht lachen, wenn in der gegenüberliegenden Loge ein langer, aber besoffener Kerl im Smoking sitzt? Kaum hat der Kleine ihn gesehen, so gehts los (in einem kreischenden Sopran): „Siiih maaah — ein betrunkener Mann! Oh Gottottottottot! Ein Betrunkener!" Und gackert und schreit und kreischt, daß das Brot nur so fliegt, bis er merkt, daß der Lange ihn ernst und gemessen anstarrt. Dann bricht sein Gebrüll wie gehackt ab. Wupp — still. Schweigend stopft er Schrippen . . .

Die Vorstellung nimmt ihren Anfang. Die Logen wirken wacker mit. Der Kleine kann überhaupt nicht stille sitzen, weil sie wohl seinen Sitz geheizt haben, und der Lange hat sich für diesen Abend den Spaß ausgedacht — jeder Betrunkene hat doch immer nur einen, seinen Spaß — die Nummern, die die Auftretenden ankündigen, aus dem Holzrahmen zu schieben, zu stoßen, zu schlagen. Vielleicht ist das ein Mißtrauensvotum, sicher aber eine liebe Gewohnheit. Und nun fällt das und purzelt und tobt und rast auf der kleinen Bühne umher, bis sich zwei Augenpaare kreuzen, ein Blick herüber und hinüber — und jeder nimmt wieder steif und dumm die gesellschaftliche Attitüde an, die ihm Gott verlieh.

Der Lange stößt hie und da sanft auf, fällt auch wohl mit Geprassel in den Logenuntergrund und kommt wieder: ruhig, sicher, als ob nichts geschehen sei. Der Kleine dagegen ahmt alle Auftretenden nach, imitiert gehässig den sonoren Baß der Manager und hat den Mund voll Krumen. Uebrigens treibt er mit der lieben Gottesgabe einen schändlichen Mißbrauch: er dreht sich Operngucker aus den Schrippen, er schießt damit und vergeudet sie überhaupt. Die Vor-

stellung rollt sich ab wie ein Rad, der Betrunkene ärgert sich über eine Vorhangstroddel, der Kleine kämpft mit dem Ringkämpfer ring, wobei er nicht versäumt, sich auch so ein schönes Leopardenfell über die Hosen zu ziehen — und dabei kreischt er wie ein Vogel, lacht, daß man nicht stille sitzen kann, und spuckt Brot.

Zum Schluß torkelt alles durch einander: Logen, Bühne, Publikum und Akteurs. Und wenn wir uns die Tränen abgewischt haben, müssen wir uns immer wieder verwundern, wie der liebe Gott dem einen Volk spendiert hat, sich seine Komik aus dem Nichts zu schaffen, voraussetzungslos, absolut — und dem andern nicht; wie er dem einen solche Kerle gab — und dem andern traute Lustspielhäuser.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Wilhelm Stekel: Die Menschen die nennen es Liebe, Vier Szenen vom Krankenlager der Liebe. Comoedia.

Annahmen

Tristan Bernard: Monsieur Combat, Schwank. Berlin, Residenzth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

13. 2. Felix Salten: Das lockende Licht, Vieraktige Pantomime, Musik von Wladimir Metzl. Dresden, Hofoper.

16. 2. Heinrich Volker: Heimkehr, Tragödie. Naumburg, Stadttheater.

18. 2. M. Schmeling: Der Tangomaler, Dreiaktiger Musikalischer Schwank, Text von L. Abels und E. Schüler. Potsdam, Schsplhs.

19. 2. Eduard Chiari: Mencia, Oper. Brünn, Stadttth.

2) von übersetzten Werken

Schalom Asch: Familie Großglück, Dreiaktige Komödie. Wien, Neue Wiener Bühne.

3) in fremden Sprachen

Georges Feydeau: Ich betrüge meinen Gatten nicht, Schwank. Paris, Athénée.

Eugen Heltai: Die Schwestern Fündérlaki, Lstspl. Budapest, Lstsplth.

Neue Bücher

Friedrich Kayßler: Schauspielernotizen. Zweite Folge. Zusammen mit einem Vortrag: Das Schaffen des Schauspielers. Berlin, Erich Reiß. 157 S. M. 2.—.

Dramen

Arno Dvořák: Der Volkskönig, Fünfaktiges Drama, Deutsch von Max Brod. Leipzig, Kurt Wolff. 127 S. M. 2.50.

Max Leopold: Die Seinen, Ein deutsches Trauerspiel. Straßburg, Josef Singer. 116 S. M. 2.50.

Zeitungen und Zeitschriften

Oscar Bie: Die Operette. B. B. C. 83.

Karl von Felner: Die weimarischen Nationalfestspiele für die deutsche Jugend. Merker IV 24.

Franz Graetzer: Siegfried Berisch. Neue Theater-Zeitschrift IV 7.

Hans Halm: Friedrich Hebbels letztes Notizbuch. Merker V 1/2.

Eugen Kilian: Georg Büchners Dramen auf dem Theater. Bühne und Welt XVI 10.

Ernst Mandler: Gerhart Hauptmanns Goethe-Aehnlichkeit. Merker V 1/2.

Sophus Michaelis: Björnsons letzte Jahre. Merker V 1/2.

Karl Röttger: Strindbergs ‚Frauenhaß'. Die Brücke III 2.

Richard Specht: Parsifal-Inszenierung. Merker V 1/2.

Wilhelm Tannhorst: Parsifal, das Werk! Bühne und Welt XVI 10.

Personalia

Engagements

Berlin (Metropolth.): Fritzi Massary.

Braunschweig (Hofth.): Hans Ritterskamp vom Deutschen Th. in Hannover 1914/17.

Hagen i. W. (Schsplhs.): Georg Hartmann.

Hamburg (Thaliath.): Mary Urban vom breslauer Lobeth.

Mainz (Stadtth.): Margareta Prochnewski-Petzhold (Altistin).

Wien (Jarnosche Bühnen): Kitty Aschenbach.

— (Th. a. d. Wien): Käthe Funk.

Todesfälle

Alice von Arnauld in Berlin. Geboren am 16. Mai 1875 in Berlin. Mitglied des berliner Schauspielhauses.

Hermann Nissen in Berlin. Geboren am 17. Juli 1857 zu Dassow in Mecklenburg. Präsident der Deutschen Bühnengenossenschaft.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: ... [illegible]

Die Schaubühne

X. Jahrgang 5. März 1914 Nummer 10

Bahrs Dorfkirchlein / von Stefan Großmann

In einer ganz entlegenen Ecke hat Hermann Bahr plötzlich ein Bekenntnis zum Katholizismus abgelegt. Ganz versteckt, in einer Gegend, wohin kein Journalist schaut, fast im Geheimen. In den ‚Blättern zur Pflege des persönlichen Lebens‘, die von dem Sittenprediger Johannes Müller herausgegeben und in Berlin, Wien, München nicht gelesen werden. Aber was für ein tückischer Zufall! Grade in dem Augenblick, da Hermann Bahr im Waldesdunkel zur Pflege des persönlichen Lebens auf die Knie vor Christus sank, grade in diesem Augenblick ging ein Redakteur der ‚Wiener Reichspost‘, welche das Blatt des Thronfolgers ist, durch die sonst nie betretene Einsamkeit und gewahrte den frommen Beter. Nie, nie vorher ist die Zeitschrift in einer wiener Redaktion gesehen worden, geschweige denn grade in der fromm-verschlafenen, fanatisch-bornierten Reichspost. Nun klingelte die Reichspost durch die fromme Waldeinsamkeit. Und so wurde der scheue Beter ertappt.

Warum sollte Bahr nicht Katholik sein dürfen? Warum sollte er nicht mit schönem Freimut eingestehen dürfen, daß ihn „die Teilnahme an der Messe“ und „der Gebrauch der Sakramente“ aus den „Ketten seines Ich befreit“ haben? Haben wir daran zu mäkeln? Dürfen wir höhnen? Nein, wir dürfen es eigentlich nicht, denn warum soll Einer nicht in einem Atem Ehebruchstücke herstellen und bußfertig vor dem Erlöser hinsinken? Ich halte es ja auch für durchaus glaubhaft, daß Richard Alexander im bürgerlichen Leben ein rechtgläubiger und sittenstrenger Mann ist. Dreihundert Welten haben unter einer Schädeldecke Platz! Es ist freilich richtig, daß Bahr erst vor einem halben Jahr Inventur gemacht und damals weder die heilige Messe noch das göttliche Sakrament gebucht hat. Auch sonst war in seinen Werken, obwohl er Huysmans kennt und Claudel und Ottokar Kernstock und sicherlich alle drei liebt — auch sonst war die katholische Erlösung weder aus der ‚Nahl‘, noch aus

der ‚Gelben Nachtigall‘, noch aus dem ‚Prinzip‘ herauszulesen. Irgendwo im Schopenhauer steht die Bemerkung von den Wächtern, die vor jedem Gehirn aufgestellt sind. Kein völlig fremder Gedanke wird eingelassen. Jeder, der eindringen will, muß sich auf einen drinnen befindlichen Verwandten berufen können. Nur wer das Losungswort kennt, darf passieren. Ich habe allerlei schmähende antipfäffische Aeußerungen im vorkatholischen Bahr gekannt, denn seine beste Jugend war sein helles Voltairetum, ohne mystisches Dickicht. Aber vielleicht wird Willi Handl, der Treueste der Treuen, die ersten katholischen Symptome doch schon wahrgenommen haben? Nun, wir Blödsichtigeren sahen nichts und sind überrascht.

Oder eigentlich, Hand aufs Herz, sind wir denn wirklich überrascht? Ueberraschungen sind die amüsanten Abenteuer des Geistes, Ueberraschungen sind die Nijinskisprünge eines Temperaments, Ueberraschungen machen fröhlich. Dies aber wirkt eher quälend als erheiternd. Es ist richtig: das Phantom-Konzert ließ noch nichts Katholisches ahnen. Dennoch: Wer fühlt hier ein Abenteuer des Geistes? Wen belustigt der gar nicht hohe Sprung? Ja, am Ende ist es gar kein Sprung, sondern auch etwas Unerwartetes, nämlich ein Fall, sogar ein Kniefall? Um es mit einem Ernst zu sagen, der dem Beter vielleicht gar nicht erwünscht ist: Uns bewegen die Intermezzi einer Seele. Einer Seele! Diese Ueberraschungsscherze Bahrs stammen nicht aus einer innern Entwicklung, kein Blut und keine Träne hängt an diesem Bekenntnis: es sind die kaltwitzigen Ueberraschungen eines Rechners.

Beweise, schreit mir Willi Handl zu, in diesem Augenblick die rührendste Gestalt der deutschen Welt. Nun wohl, ich beweise. In jenem Bekenntnis gesteht Hermann Bahr: „Nur im Gottesdienst der katholischen Kirche, am schönsten freilich in kleinen Dorfkirchen beim Amte am Sonntag, erlebe ich dieses höchste Geheimnis, daß an den Teilnehmern der Leidenszug der eigenen Existenz plötzlich verlischt und auf den leuchtenden Mienen das Volk erscheint. Sonst bin ich das nur noch zuweilen in durch Musik erregten Versammlungen oder bei starken Ausbrüchen gemeinsamer Not gewahr geworden, bei der Neunten Sinfonie und beim bayreuther ‚Parsifal‘ oder bei Aufzügen streikender Arbeiter.“

Das ist ein absoluter Beweis der Unechtheit des Bekenntnisses. Bahr hat bei dem berühmten kleinen ‚Dorfkirchlein‘ gestanden und hat die Frömmigkeit der andern wahrgenommen. Er war ein Zuschauer fremder Religiosität! Ward je in solcher Laun’ ein Gott erkämpft? Hermann Bahr,

das ‚Dorfkirchlein' verrät dich! Oh ja, es gibt schon ein religiöses Werden in heutigen Seelen, es gibt ein Christwerden in friedfertig gewordenen Herzen, es gibt eine junge Ekstase in Köpfen von Jünglingen, die das All umarmen und im Kleinsten beinah betasten müssen. Nur kann man sich das Erwachen Gottes in einem Herzen nicht beim Zugucken zur Frömmigkeit der andern vorstellen. Der Katholizismus ist doch keine ansteckende Krankheit? In deiner Brust, o Mensch, sind deines Schicksals Sterne! Ganz mit sich allein ging Tolstoi durch die Buchenwälder Rußlands und wurde ein Christ. August Strindberg lag schlaflos im Dunkel, und aus der finstern Leere entstieg ihm Christus.

Das Dorfkirchlein aber, das bekannte, beliebte, oft verwendete Dorfkirchlein — das verrät dich, Hermann Bahr!

Erlebnis / von Peter Altenberg

Der Dichter an das wunderschöne Mädchen Eva Fären im ‚Grand Gala', Weihburggasse:

„Sie sagten zu mir: ‚Professor'. Ja, ich bin einer. Ich lehre die Menschen nämlich seit siebzehn Jahren in meinen Büchern immer dasselbe: Seele zu bekommen! Aber die meisten bekommen nie eine. Es gibt so viele unaufmerksame und untalentierte Schüler in meiner ‚Klasse der Menschheit'. So wie in jedem Gymnasium. Nur wenige machen einem Freude, einige plappern mechanisch nach. Aber deshalb muß man dennoch ununterbrochen versuchen, ihnen eine Seele, wenn auch sehr allmählich, beizubringen, selbst, wenn sie eine solche unbequeme gar nicht besitzen wollen und sogar glauben, daß es sie in ihrer sonstigen ernsten Beschäftigung empfindlich störe! Ihnen freilich, allerzarteste Persönlichkeit, allerlieblichste Schönheit, braucht man nichts mehr beizubringen! Sie haben die Seele vom Schicksal mitbekommen, diesen Leitstern in den Wirrsalen eines schönen Frauenlebens! Alles, alles an Ihnen ist eigentlich nichts andres als ‚verkörperte Seele'; Seele, die ein Obdach gefunden hat in einer zarten Hülle! Alles an Ihnen ist zart, fein, nobel, unirdisch; jede Ihrer Handbewegungen, Ihrer gebrechlichen Finger, jeder Blick Ihrer Augen, der Timbre Ihrer ausländischen Stimme und die kindlich-edle Art Ihres Tanzens! Sie können, Sie wollen niemand kränken; und wenn Sie es tun, tut es Ihnen sogleich unbedingt wieder schrecklich leid. Sollten Sie mir jedoch erwidern, daß ich mich leider irre, und daß Sie die Männer nur aussackeln und ausnützen wollen, so werde ich, ohne zu zögern, es Ihnen ins Gesicht sagen: Ja, aber nur die, die kein andres Schicksal verdienen!

Cafard und Canards

Theaterfutter. Strähniges und sämiges. Man würgt, und man schleckt. Dort nützen Einem alle Zähne nichts. Hier aber braucht man keine, weil auch Tristan Bernard (verbündet mit Athis) sie nicht zu brauchen verstanden hat. Er hat die Presse beißen wollen, oder wenigstens eine bestimmte Abart der Presse. Nur ist ihm rechtzeitig eingefallen, daß die Presse zurückbeißt, und so beruhigt sich eine freche Satire auf Schmocks Erben erst langsam, dann immer schneller zu einem landläufigen Hindernisschwank. Schade. Mag es schon oft genug dagewesen sein — es tut doch wieder und wieder wohl, den Redakteur eines blutroten Blattes vor dem blaublütigen Käufer dieses Blattes winseln zu hören: „Aendern Sie den Namen des Blattes, Herr Baron, ändern Sie die Richtung des Blattes, Euer Gnaden — aber wechseln Sie nicht den Redakteur!" Oder einen noch größern Politiker die Welt nicht mehr begreifen zu sehen, weil er sich jedesmal, wenn er von einer Partei zur andern übergeht, einen Renegaten schimpfen lassen muß. Er hat ja Recht. Er ist gar kein Renegat. Er geht gar nicht über. Er bleibt bei beiden Parteien — und schreibt morgens als Herr Gélidon für den roten, abends als Herr von Montignac für den blauen Canard, ist am Tage mit der Tochter des adeligen Verlegers verlobt und erholt sich des Nachts von allen diesen Strapazen bei der Frau des bürgerlichen Verlegers, der Wert darauf legt, auch das Konkurrenzblatt zu drucken. Da nun obendrein Keiner erfahren darf, daß Gélidon und Montignac dieselbe Person sind, und da schließlich dieser in ein Duell mit jenem gehetzt wird, so wird man verstehen, warum ich den Inhalt eines unbeträchtlichen Stückes übertrieben ausführlich erzählt habe: um den Komödiendichtern, deutschen und fremden, zu zeigen, daß sie unrecht täten, sich mit dieser unzulänglichen Formung eines ungewöhnlich ergiebigen Stoffes zu begnügen. Schmelzt um und prägt neu. Dosiert die Zutaten anders. Laßts mit Aschensalz durchdringen, daß das Spröde mit dem Weichen sich vereint zum guten Zeichen. Bei Tristan Bernard überwiegt am Ende die Gemütlichkeit. Wenn zum Duell zwischen Gélidon und Montignac naturgemäß der eine Partner fehlt, wenn dann aber, nach den verzweifelten Bemühungen der Sekundanten,

das dreifach geöffnete Tor drei Duellanten auf einmal hervorspeit: so sind wir in der Posse, freilich in der lustigsten, nachdem wir an manchen Stellen in der langweiligen Posse gewesen sind. Denn während für einen Akt zu viel los ist, haben für drei Akte einfach die Einfälle nicht gereicht, weder die sanften noch die spitzigen, die überdies das Trianontheater nach Möglichkeit abgestumpft hat. Hier verdient das Stück von den ‚Deux canards‘ den farblosen Titel: ‚Er und der Andere‘, trotzdem die Darstellung beider Hauptrollen der besten künstlerischen Gegend würdig wäre. Herr Richard Leopold läßt seinem Hang zur Bizarrerie die Zügel locker und macht aus dem bürgerlichen Verleger, Drucker, Gauner und Hahnrei die skurril abenteuerliche, irrsinnig verzerrte Gestalt eines ausgewachsenen Gnomen. Mit völlig andern Mitteln, nämlich mit der angenehmsten Leichtigkeit und Lautlosigkeit, ist Herr Hans Junkermann einer von den kleinen Wohltätern der berliner Menschheit, die ohne ihn sicherlich niemals in die Georgenstraße fände.

Aber ob sie jemals in die Nürnbergerstraße finden wird, solange die Sozietäre des Deutschen Künstlertheaters vom Cafard befallen sind? Cafard: das ist der rasende Drang (auch von Theatermannschaften), furchtbaren Qualen (des lahmen Geschäftsgangs und der drohenden Engagementslosigkeit durch die Aufführung von ‚Cafard‘) zu entkommen; das ist ein jähes Fieber, das ihnen die Urteilskraft schwächt und das Elend (der leeren Häuser) nur noch vergrößert — weil die berliner Kritik nicht soviel Kunstpolitik treibt, um dem Publikum ruhig einmal an einem ehrlichen Reißer die reißerischen Eigenschaften anzupreisen, wenn dadurch vielleicht ein wertvolles Ensemble vor der Zwangsauflösung bewahrt werden kann. Augen, die voll Bewunderung auf einer verschminkten und verkleisterten Unappetitlichkeit wie dem ‚Phantom‘ geweilt hatten, schossen Blitze des Hohns und der Verachtung auf dieses ‚Drama aus der Fremdenlegion‘, das nicht allein kurzweiliger ist als Bahrs gedunsene Schwätzerei, sondern sogar literarisch reinlicher. Herr Erwin Rosen gibt sich, wie er ist, und gibt uns, was er gesehen hat: die Mißstände in der Fremdenlegion. Man hat nicht den Eindruck, daß er nun nächstes Mal irgend einen andern Mißstand mit der kalten Hand dramatisieren wird. Dieser hat ihn eben gebrannt. Uns freilich brennt er keineswegs. Wer nicht grade ans ‚Phantom‘

oder gar an ‚Schirin und Gertraude' denkt, der wird dies Stück zwar charaktervoll, aber herzlich schlecht nennen müssen. Alle Gemeinen sind brav, alle Vorgesetzten sind schuftig. Also ein dramatischer Bilderbogen, ein greller Buntdruck. Neger, Mohammedaner und Schwaben; Trommeln, Tornister und Bajonette; Bauchtanz, Absinthrausch und Alarm; Wachtstube, Wüstenlager und Araberstadt; Tiedtke als Thielscher, Reicher als prachtvoll weicher und schlauer Handelsjude im Patriarchenbart und überhaupt eine mühelos bewegte, straffe und farbige Aufführung. Ueber allen und allem aber die Lehmann, deren lachende und weinende, verliebte und desperate, bebende und sterbende Marketenderin beweisen würde, daß für den genialen Schauspieler der tote Rohstoff des naiven oder des gerissenen Machers genau so wertvoll ist wie Shakespeare, wenn das Mitterwurzers Coupeau, Matkowskys Kean, Kainzens Raskolnikow und Bassermanns Narziß nicht längst bewiesen hätten. Und die Zukunft des Deutschen Künstlertheaters, falls es noch eine hat? Es reiße die ersten Parkettreihen heraus, schlage ein Orchester auf und spiele, singe und tanze mit seinen seriösen Kräften eine von den guten alten berliner Possen. Ein letzter Versuch. Womöglich hilft das.

Ein Requiem / von Felix Braun

Dem Gedächtnis des Dichters und wahren
Menschen Siegmund Kalischer, der im November
1911 in noch jungen Jahren zu Berlin verschied.

Ich lebe noch vor den Toren, ich bin noch jung —
und doch, mit den steigenden Jahren mehren sich
Gestalten von Toten mir in der Erinnerung.
Ich spreche: „Den kannte ich", „den liebte ich".

Der Kreis des Lebens, der atmende Kreis der Zeit,
darin ich mit Atem und Herzschlag selber bin,
er wandelt sich sacht in Abend und Ewigkeit ...
es wandelt sich Leib in Seele und sinkt hin.

Was kaum geboren, siehe: es vergeht.
In jedem Morgenrot brennt Abendschein.
Wer weiß, wann ihm sein Atem vom Munde weht,
und es steht ihm die Stunde still, und er schläft ein.

Wir alle, Freunde, im wilden Waldland Welt
nur Bäume, schon gezeichnet für den Schlag
der Axt, mit der die ewige Hand uns fällt,
die uns dann hochauf hält,
daß unsre Krone einmal rauscht in einem ewigen Tag!

Der einsame Weg / von Alfred Polgar

Wehmut sickert von den Wänden, über allem liegt es wie ein feiner Staub von zerpulverten Tränen, und Traurigkeit, wirtschaftlich ungehemmt, breitet sich kostbar aus. Es ist Herbst und Abenddämmerung, immer Abenddämmerung. Eine zarte Stunde! Langsam, langsam öffnet sich die Hand der Nacht und läßt das Dunkel frei. Da macht es die Seele des Menschen gern ebenso. Zumal so gepflegter Menschen, wie sie da, fein und still, längs des ‚einsamen Wegs‘ leidwandeln, in gepflegten Parks mit gepflegten Worten gepflegter Meditationen und Erinnerungen pflegend. Selbst Vater Wegrath, der Kunstbeamte, kann sich der bessern Tonart nicht enthalten. Er geht gern des Abends durch den Türkenschanzpark, weil die Stadt dann daliege von einem „silbernen Hauch“ eingehüllt. Oder ähnlich. Alle Personen des Stückes haben eine heftige Neigung, in sich selbst zu schauen, aus den Kellern ihres Bewußtseins Verstecktes ans Tageslicht zu fördern. Und wie ein guter Beichtvater sorgt der Dichter für sie. Er gibt ihnen Gelegenheit. Wenn sie ein Bedürfnis haben (und sie haben immer ein Bedürfnis), führt er sie alsogleich innerln.

Schnitzlersche Helden sind gern Schriftsteller. Das rechtfertigt sie. Sie haben ein Gewandtheit, eine Begabung, eine Technik des Ausdrucks, die ganz künstlich wäre, wäre sie nicht ganz natürlich. Natürlich, weil es eben Literaten sind; also Menschen, deren Metier das Stochern in Inwendigkeiten; deren Sprache durch etliche Geziertheit und die Neigung, aphoristisch zu gerinnen, eine Art dialektischer Echtheit bekommt; Menschen, denen die einfache Wendung sich unwillkürlich, zwischen den Lippen, zur schönen Wendung schnörkelt. Bei andern, die so gern in die eigenen Verwirrungen tauchten und so kokette Worte heraufbrächten, müßte man allerlei Zweifel hegen. Man würde sagen: ihre Rede ist mit dem Brenneisen gekräuselt. Sind es aber Literaten, so glaubt man, wohlwollend, natürliche Locken.

Was aber den ‚Einsamen Weg‘ anlangt, ist zuzugeben, daß das Leben hart und das Sterben bitter und die Einsamkeit das Unentrinnbare von allem Anbeginn bis zu allem Ende. So lange man genügend Innenwärme hat, geht es noch halbwegs. Später aber, recht sehr ausgekühlt, möchte man gern an fremden Temperaturen naschen; und eines dieser bequemen transportablen Gefühls-Oefchen aufstellen, in deren Nähe eine alternde Seele das Frieren vergißt: Kindesliebe etwa. Oder: Treue, Freundschaft. Ein Kind jedoch gehört des-

halb noch lange nicht dir, weil du seine physiologische Voraussetzung besorgt hast. ‚Vater', das ist ein Rang, den man erst nach vieljähriger opfervoller, liebreicher Sorge um des Kindes Gedeihen erlangt. Aber leider: Wenn man das Kind hat, braucht mans nicht. Und wenn mans dann braucht, hat man es nicht mehr. So ist das Leben ja überhaupt: ein immerwährendes Zu spät oder Zu früh. Nichts kommt rechtzeitig; aber einiges kommt gewiß. Zum Beispiel: der Tod. Und vor ihm, wie gesagt: die große Einsamkeit. Ganz besonders auf den Egoisten lauert sie. ‚Egoist', das ist hier keine sittliche Qualifizierung, sondern eine aesthetische. Der potenzierte Egoist, der alles gierig Einsaugende, sich immer Bereichernde, fortwährend an, um, in, mit sich Beschäftigte, das ist vor allem: der Künstler. Ihn ganz besonders schluckt die große Einsamkeit. Und wenn er so viel Geist, so viel höhere Mathematik, so viel Geruchssinn für das Unabwendbare besitzt, wie Herr von Sala, so wird er eines tun: sich trainieren. Sich auf die Einsamkeit vorbereiten. Ist nicht überhaupt das des Lebens höchste Wissenschaft: Plötzlichkeiten in Allmählichkeiten zu verwandeln? Herr von Sala hängt sein Herz mehr als an Menschen an Dinge (von denen erwartet man keinen Gegendienst, und kann nie durch dessen Ausbleiben enttäuscht werden). Die traurige Not des Alters, dieses: in Erinnerungen leben müssen, schreckt ihn nicht, weil er, als Künstler, nicht nur das Talent hat, Erinnerung mit Gegenwarts-Stärke auszukosten, sondern auch jenes, die unmittelbarste Gegenwart gleich als ein Entschwundenes zu schmecken. Herr von Sala ist ein Virtuose der Einsamkeit. Ein Gentleman alles Unentrinnbaren. Ein Dandy der Todgeweihtheit. Und im Auge, mit dem er kalt der Vernichtung entgegensieht, gleißt ein Monokel.

Es stehen noch andre schöne Dinge im ‚Einsamen Weg'. Mancherlei Blicke in mancherlei Abgründe werden getan. Zwischen den Menschen fließt ein Dunkles, sie reichen die Hände darüber, aber kaum ihre Fingerspitzen berühren einander; und gelegentlich fällt hierbei der eine oder die andre ins Wasser. Das Schicksal zieht wie ein Kunst-Eisläufer merkwürdigste Achterkurven, die sich schön ineinanderschlingen. Beziehungen verschwinden spurlos, gehen unterirdisch weiter, tauchen überraschend wieder ans Tageslicht. Es ist allenthalben seltsam, seltsam; und traurig. Parallelen gehen neben einander und müssen schmerzlich erkennen, daß sie sich erst in der Unendlichkeit schneiden. Das Leben dampft wie ein Ragout von Abstrakten, von Liebe, Entsagung, Pflicht, Zwang, Erkenntnis, betäubt die einen und kitzelt die Nüstern der andern. Sieger

werden besiegt, derbe Zusammenhänge reißen, zarte erweisen sich stark wie Eisenketten, Schuld und Sühne erscheinen, ein kultivierter Nihilismus sendet scharfe Düfte. Es wird viel gezweifelt; aber mit Manieren, nett, geschmackvoll, molta con delicatezza. Auch das Schrille hat noch eine Art Melodie. Auch die Schmerzbeladenen sind noch Schmerzgenießer.

Kampf, Abwehr, Protest liegen hinter diesen mit Melancholie gesalbten fein-Organisierten. Jetzt ist ihre Tätigkeit nur: reden, reden und sterben. Und ein schmachtendes Aeugeln mit dem Schicksal, dem sie sich verfallen wissen. Es sind abgeblühte oder im Keim zertretene Menschen. Diese sagen: „Ach!" und da liegen sie. Jene machen Musik. Sie rascheln herbstlich (besonders wenn die Vergangenheit, ein kühles Lüftchen der Erinnerung, ihre Seele streift), und wie welke Blätter fallen die Erkenntnisse: leise, traurig, weich und unablässig. Manchmal scheint es, als ob noch irgendeine Leidenschaft dieses schwermütige Psalmodieren unterbrechen wollte. Aber ihre Mechanik ist eingerostet. Und so bleibt der Anlaß ungenützt. Und so bleibt die Dämmerung Dämmerung. Und so bleibt das Drama Novelle.

Die Liebe der Johanna zu Herrn von Sala bringt die zartesten Augenblicke des Schauspiels. Sie gibt das Gegenstück zu getiftelten Schmerz-Gourmandisen, denen im Stück so ausgiebig gefrönt wird. Die Einsamen der Komödie nämlich genießen ihre Kümmernisse mit einer wahrhaft artistischen Wollust; man hat das Gefühl, daß sie um keinen Preis ihre Traurigkeiten hergeben würden. Anders, menschlicher, unliterarischer sind die Frauen im ‚Einsamen Weg', vor allen: Johanna. Hier versteckt sich ein Gefühl nicht hinter Geistigkeiten, und die Sehnsucht nach dem andern wird nicht sterilisiert durch die allzu genau erfüllte Pflicht gegen sich selbst. „Willst Du mit mir gehen nach Baktrien?" fragt er, „als meine Frau?" Und sie, die weiß, daß die Reise anderswo hingeht als nach Baktrien, lächelt gut und geht wortlos voran; schenkt ihm für die letzte Spanne seines Lebens eine außerordentliche Erinnerung. Herr von Sala kann leider nicht mehr viel damit anfangen. Es ist ihm nicht die Zeit vergönnt, das Erlebnis als neues Futter für sein verhätscheltes Ich nach Hause zu tragen. Er hört, daß sein eigenes Ende nahe, und ist augenblicklich entschlossen, ihm nicht entgegenzusiechen. Der Aesthet flüchtet vor dem üblen Geruch, vor der Häßlichkeit und Pein des Todes in den Tod. Ach, immer müssen Frauen sterben, damit Männer erlöst werden. Aber der gerührte Zuschauer weiß in seinem Innersten: Es war nicht der Mühe wert!

Wie ein Orgelpunkt bebt durch das ganze Stück das Wort: Tod. Ich weiß nicht, ob es ein kunst-ehrliches Mittel, die Perspektive eines Dramas dadurch zu vertiefen, daß man als Ort der Handlung vorschreibt: knapp neben der Unendlichkeit. Mit dem Tod reliefiert der Dichter das bißchen Leben auf seiner Bühne. Es ist ein Spiel zwischen Gräbern, und die Akteure sind Tote, Tod-Suchende und Tod-Geweihte. So tropft ein Teil der schwermütigen Stimmung des Schauspiels automatisch aus dem Thema. Aber der andre ist redliches Werk des Dichters, seiner Kunst der verdämmernden Lichter und halben Töne. Ein brennender Kummer über die Nutzlosigkeit aller Erkenntnis redet im ‚Einsamen Weg'. Sozusagen: eine Trauer des Gehirns. Und mancherlei Mitleid, das sich doch nicht recht hervortraut, sondern alles Zucken um die Lippen in ein ironisches Lächeln zwingt. Und Schmerz über der Frauen Los: daß ihnen so leicht zum Schicksal wird, was dem Mann, ganz besonders dem Künstler, so leicht zur Episode schrumpft. Und daß ihnen in dieser Beziehung nicht zu helfen, absolut nicht. Etwas fast wie Unerbittlichkeit ist in der Komödie. Ein nobler Verzicht allseits auf Ausflüchte, Verstecke, holde Lügen.

So mag der ‚Einsame Weg' eine Dichtung sein. Ein Drama ist er nicht. Denn der Weg des Dramas ist von außen nach innen. Durch Vorgänge zu der innern Logik der Vorgänge, durch Gesprochenes zu Unausgesprochenem, vielleicht zu Unaussprechlichem. Im ‚Einsamen Weg' ists umgekehrt. Wir bekommen die Idealitäten und müssen die Tatsachen fast erraten. An der Wand erscheinen Intellekt- und Gefühlsschatten, nur höchst selten huscht etwas Körperliches über die Szene. Und was gewesen, nimmt dem, was ist, Luft und Atem. Es muß auffallen, wie oft in Schnitzlers Schauspielen das Präsens vom Perfektum erschlagen wird. Immer spielt ein gewesenes Drama die größte Rolle im gegenwärtigen. Immer erscheinen Revenants und verwirren die Lebenden. Ist das wirklich Ibsen aus dem Wienerwald? Ein fortwährendes Mühen um das Problem der ehernen Konsequenz alles Geschehens? Oder liegt dem nicht die dumpfe Ahnung eines schweren künstlerischen Mangels zugrunde? Das Gefühl, zu dünn-abstrakt, zu dialektisch zu sein? Und also das Bedürfnis, statt der fehlenden dramatischen Vorgänge wenigstens den Schatten solcher ins Spiel zu mischen?

Die fünf Akte klingen heute schon matt; ein fader, süßlicher Hauch ist um sie, der kaum als Symptom für Unsterblichkeit zu deuten. Ein kluges, kein tiefes Schauspiel. Kein tiefes Schauspiel, wenn auch ein Schauspiel in der Tiefe. Grade solches

Placement aber stimmt bedenklich. Weil ja dies eben das Wunder des dramatischen Genius, daß er, ohne sich jemals von der Oberfläche zu entfernen, der Tiefe Geheimnis, Schrecken und Zauber ahnen läßt. Der Dichter des ‚Einsamen Wegs' hingegen? Er ist tief, indem er seinen Geschöpfen die Stühle auf den Grund setzt.

* * *

Das Burgtheater hat den stillen Gesprächen vier stille Schauplätze gebaut. Der Park des Herrn von Sala ist ein Prachtstück. Ein schwermütiger Vierklang von: Abend, Stille, Herbst und Verlassenheit. Man hört die Natur schweigen. Und der Menschen Rede klingt gedämpft, als befürchteten sie, ein Schlummerndes zu wecken. Auch das Cottage-Gärtchen ist hübsch. Nur ein wenig dumpf, lichtarm; und mißmütig, ohne nachbarliche Freundschaft blicken ein paar proletarische Fassaden hinein.

‚Der einsame Weg' wird nobel gespielt, das versteht sich von selbst. Aber kühl und fremd, fremd der Sache; das versteht sich auch von selbst. Man spricht tadellos den Text, aber die innere Resonanz, die die Sprecher pflichtgemäß dazugeben, ist Mache. Fräulein Wohlgemut, Herr Walden, Herr Devrient gastieren in Ahnung, Rätselreichtum, Seelendunkel. Zu Hause sind sie dort nicht, das spürt man. Herrn Waldens edle Nasalität taugt besser für entzückende als für ernste Pointen. Seiner Sicherheit, Haltung und Ruhe kann man sich erfreuen. Aber es ist immer Salon-Magie um ihn. Die respektable Erscheinung des Fräulein Wohlgemut kommt der Johanna zugute. Mehr konnte sie der Figur — von Dichters Ungnaden durchaus Skizze — nicht geben. Wärme, Leben, Notwendigkeit ließe sich allerdings in diese Erfundene, nicht Gefühlte, kaum Gesehene schwer hineinspielen. Ganz farblos, bürgerlich von jeher, der Julian Fichtner des Herrn Devrient. Daß er jemals ein stürmendes Genie gewesen — ich habe nicht genug Phantasie, mirs vorzustellen. Ein herzliches, natürliches Wesen die Irene Herms der Frau Bleibtreu. Ein süßes vierzigjähriges Mädel. Humor, Leichtsinn, Genialität der Hingabe, Güte, Naiv-Unbedingtes in Neigung und Abneigung — alles noch da, nur gleichsam an den Rändern schon vergilbt und von Erinnerung zerknittert. Mit Takt erledigt Herr Gerasch seine Aufgabe, einen echten Vater ohne Pathos zu verschmähen. Herrn Herterichs Arzt hat die nötigen menschlichen Qualitäten. Und Herr Paulsen ist ein rechtschaffener, kreuzbraver, ungenialer Kunstbeamter. Das trifft er großartig.

Dresdens Theateraffaire / von Christian Gaehde

In dieser Geschichte der dresdner Alberttheater-Krise kam alles anders, als man erwartet hatte. Ob besser oder schlechter, wird doch wohl erst die Zukunft lehren, jedenfalls nicht die Ausschüttung einer einstmals erhofften und beinahe zugesicherten Dividende von hohen Prozenten. Also die „mißvergnügten Dresden-Neustädter“ hatten, als das Hoftheater nach der Altstadt verzog, mit Freuden den Plan einer ‚Aktiengesellschaft Alberttheater‘ gutgeheißen und verwirklicht. Eine ernsthafte Bühne — Neidhammel faselten sogar von einer Konkurrenzbühne des Königlichen Schauspielhauses — sollte für Dresden neu erstehen, gute moderne Literatur sollte gepflegt werden, anständige Sachen für anständige Leute. Die Gründung zunächst warf für die Hauptbeteiligten einen geschickt kaschierten, ansehnlichen Gründergewinn ab (von dem die erstaunten Aktionäre erst während des öffentlichen Gezänks um die nicht restlos aufgeteilte Beute erfuhren). Dann bestellte man in Maxime René, dem wohlbekannten und sehr beliebten ehemaligen Hofschauspieler, einen Direktor, der angeblich nichts vom Geschäft verstand, in dem dresdner Rechtsanwalt Vetter eine oberste Instanz, die sicherlich nichts von der Kunst verstand. Damit waren alle Gelegenheiten zu kleinen und großen Streitereien gegeben. Doktor Vetter fühlte sich als Intendant, Maxime René fühlte ihn noch mehr. Auf und nieder tobte der Kampf. Der Schauspieler, der große Worte wie Scheidemünze von Berufswegen auszugeben gewohnt war, verstieg sich vielleicht hie und da einmal zu Aeußerungen, die als Verbalinjurien gedeutet werden konnten. Der theaterfremde Jurist, der von der Nervosität der Bühnenmenschen, der Ungefährlichkeit gewaltiger Gesten nichts wissen konnte, stellte sich ganz auf den Boden des Rechts. Aber das Theater ging. Man freute sich des künstlerischen Eifers eines sehr schnell auf einander eingespielten Ensembles, man erkannte die ehrliche Arbeit Renés, aus dem Alberttheater etwas zu machen, bereitwillig an, obwohl er anstatt des angekündigten ganzen Anzengruber nur Ludwig Thoma und Ganghofer brachte und neben den ‚Webern‘ manch bloßes Theaterstück der Saudek und Genossen. Aber man sah doch auch Shaw, Molière und Raimund. Mit dem ‚Verschwender‘ fing die Saison an; bald hieß es im Aufsichtsrat, René selbst sei dieser Verschwender, und als sich ein paar ordentliche Handhaben boten, entließ man den auf zehn Jahre Verpflichteten, wie man ein Dienstmädchen entläßt. Dresden war

empört und ergriff anscheinend ganz und gar für den gemaßregelten Direktor Partei. Was man ihm vorwarf, wurde als unwahr oder übertrieben hingestellt, die gesamte Presse bezeugte ihm ihre Sympathie, und von dem Wahrspruch des Gerichtes wie der Generalversammlung erhoffte man seine Wiedereinsetzung, weil nur diese den drohenden Ruin aufhalten könnte. Aber alles kam, wie gesagt, ganz anders. Die Generalversammlung der Aktiengesellschaft beließ Herrn Vetter und den Aufsichtsrat mit großer Einmütigkeit in ihren Aemtern, weil sie offenbar das Geschäft doch besser verstehen als Direktor René, wobei sich übrigens die alte Tatsache wieder einmal bestätigte, daß allzu ehrliche Entrüstung vor der Tat die zur Tat nötige Energie verzehrt wie die Frühlingssonne den Märzschnee. Das Gericht aber wies Renés Klage auf Anerkennung in seiner Stellung als Direktor ab. Ein neuer künstlerischer Leiter ist bereits in Hermann Röbbeling bestellt. Wie er sich in den schwierigen Verhältnissen behelfen und bewähren wird, läßt sich noch gar nicht übersehen. Man befürchtet, er wird aus der jungen Bühne ein philiströses Familientheater machen; aber das scheint vor der Hand noch unbegründet. Viel begründeter sind die Befürchtungen der Aktionäre. Sie fürchten für ihr Bestes: für ihr Geld.

Bunte Perücken / von Binder

Man wird gegen diese Mode bei rechter Betrachtung durchaus keine triftigen Gründe haben; sie ist ein starkes Stück, und der Wahrheitsfreund darf sich ihrer aufrichtig freuen. Denn befriedigt kann er vermerken, daß man in jener andern Welt, dort, wo das dekorative Geschlecht der Frauen wohnt, mählich dahin gelangt, den Schein zu verachten und zur Ehrlichkeit überzugehen. Wer unter den Männern vermochte vordem zu wissen, wo eben jenes herrliche Haar der geliebten Frau, das ihn entzückte, entflammte, erbaute oder nachdenklich stimmte — aus welchen unbequemen Ländern es kam, und wem es in Wahrheit zugehörte? Braune, blonde, schwarze Stirnlöckchen, Haarknoten, Nackenröllchen — sie alle täuschten, und sie waren falsch, grade weil sie so echt sein wollten. Es war ein unerfreulich Ding, und der Mann mußte sich ein weidliches beschämt fühlen, wenn abendlich die Liebste ihr Haar vom Haupte nahm und in den Nachtschub tat.

Das ist vorbei, die Wahrheit hat einen Sieg errungen und ist vollends unterwegs. Unsre Frauen haben sich des Jahrhunderts wert erwiesen, das sich so eindringlich mit ihnen beschäftigt und sie unter allen Umständen durchaus zu Ende

verstehen will; sie haben sich — eine mannhafte Tat! sind wir versucht zu rufen — zum Geständnis bereit gefunden, und legen es vor der Welt ab, indem sie sich grüne, blaue, rosenrote und nicht minder violette Perücken aufs Haupt setzen, die sie je nach Bedarf wechseln. Keine mehr will aufweisen, was sie nicht hat, und das Falsche ist echt, weil es nichts andres als grade falsch sein will.

*

Es handelt sich aber bei den bunten Perücken in Wirklichkeit um eine noch tiefergehende und nachhaltigere Angelegenheit. Denn wer mag zweifeln, daß das farbige Seidenhaar nur der Anfang ist, der erste Schritt auf dem Wege der Bekenntnisse, die wir von drüben, von der Frauenseite, noch zu erwarten haben? Es naht, täuscht nicht alles, eine interessante und erlebenswerte Zeit, ihr Männer. Es kommen die Tage, da man das Surrogat euch nicht mehr wird als echt aufschwätzen wollen, und da man es drüben müde sein wird, euch weiter Komödie vorzumachen.

Mit den bunten Perücken hat es begonnen, und man wird von Außen nach Innen fortschreiten. Man wird bei den kleinen Toilettebehelfen nicht stehen bleiben, sondern aufs Ganze entschlossen übergehen, auf die Seele und auf den Intellekt.

Was diesen, den Verstand nämlich, anlangt, so ist es ja auch wirklich zuletzt gradhin qualvoll gewesen. Wie mußte man ihn auftun, zurechtwickeln und feststecken; wie viel fremde Flicken und Flecken sich für ihn ausborgen, um so einigermaßen den Schein und die Fülle des Aussehens zu entfalten, die man für nötig hielt! Mußte man nicht, beispielsweise, mit griechischen und lateinischen Vokabeln sowie mit dem Euklid selber Befassung haben; auch tote Menschen zerschneiden und lebendige abklopfen; aus blöden Büchern verjährte Belletristik entnehmen, oder gar mit dem alten Byzantinerkaiser Justinian sich ins Benehmen setzen — kurz: allerhand Wissensfetzen ergattern, bis es endlich annähernd und beinahe wirklich so aussah, als ob —?

Nun, das wird ein Ende haben. Man wird zur Wahrheit sich bekennen, und den Behang und die ‚Aufmachung' nicht mehr für etwas andres ausgeben, sondern für das, was sie sind. Und wird derlei dann eigentlich überhaupt nicht mehr nötig haben; sondern wird sich offen zum fröhlichen und bunten Schwindel bekennen. Wird in grünen, blauen, rosenroten und nicht minder lilafarbenen Kaskaden eben die Vernunft spielen lassen, die man bisher vermittels jener Mätzchen besonders vernünftig hat aussehen machen wollen; und während die Flicken und die Lappen und all der verstandesfarbene Auf-

putz, der bisher galt, eben deswegen so entsetzlich unecht war, weil er wunders wie echt sein wollte: wird nunmehr das bunte Spiel des weiblichen Hirns nichts als ein ergötzliches Blendwerk, und darum eine so echte Intelligenzkundgebung sein, wie man sie von Frauen nur immer verlangen kann.

*

Greift die Ehrlichkeit — und wer wird daran zweifeln — auch auf das Seelische über, so wird zuvörderst jene Regung, die hier als die vornehmlichste gelten muß, davon ergriffen werden: die Liebe. Was für eine schwierige Bewandtnis hatte es bis zu dieser Zeit eben mit ihr! Wie sehr mußte die Frau bemüht sein, ihr Inneres herzurichten, auf daß sie die Liebe recht herausbringe! Welche Feinheiten psychischer Kultur mußten zur Schau getragen werden, bis die Seele der Frau im Punkte der Liebe so aussah, wie man bislang annahm, daß sie aussehen müsse — wobei es dahingestellt sein mag, ob die Männer den Frauen oder diese den Männern suggerierten, so nur und nicht anders dürfte es sein. Also es mußte eine reine und eine keusche, dabei aber eine tiefe und eine leidenschaftliche, eine treue und zugleich immer neu reizende, wenn irgend möglich, auch eine erste, und schließlich eine nicht aufhörende Liebe sein: so hatte der Fall bei der Frau zu liegen, so forderte es der Mann von ihr, und so forderte sie es von sich selber. Eigenschaften, die hiervon abwichen, billigte man lediglich den Frauen auf der Bühne und in den Witzblättern, sowie allenfalls jenen zu, die sich der Liebe aus beruflichen oder besondern Zuneigungsgründen lediglich als Selbstzweck annahmen.

Wie schwer also war es für die Frauen, ihre Seele im Hinblick auf die Liebe und ihre vielen Erfordernisse richtig aufzumachen, und wie leicht wird ihnen zu Mute sein, wenn sie die Wahrheit auch hier bekennen dürfen. Wenn sie der andern Seite endlich zeigen dürfen, daß es Tand ist, und ein bunter Schmuck flüchtiger Stunden, den sie anlegen, wenn sie zu lieben vermeinen. Wie prächtig und wie mannigfach gefärbt wird sie sein, die Seele der Frau, die liebt — je nachdem, wie es der Zeit, den Umständen und dem Mann entspricht, der an der Reihe ist. Wie ehrlich aber wird es hergehen, wenn jeder weiß, woran er ist, und wenn endlich die Liebe der Frau allen erkennbar heute rot und morgen violett sein wird.

*

Man wird weitergehen und für noch andre Eigenschaften der Frauenseele die Zukunft ausmalen wollen: für die Freundschaft etwa, und für die Güte . . .

Aber dies ist ein weites Feld. Wer vermag zu sagen,

wenn die Ehrlichkeit ausbricht, wie es mit diesen und andern Gegenständen werden wird? Wer vermöchte überhaupt vorauszusehen, welche Orgien der Wahrheit unser noch harren; welche Aera der Bekenntnisse die bunten Perücken einleiten! Immerhin: seien wir froh, daß die Frauen uns endlich nicht mehr täuschen wollen; und seien wir auf der Hut . . .

Eifersucht / von Roda Roda

Doktor Bogumil Simitsch war ein glücklicher Mann in seiner verschlossenen, stummen Art. Er liebte seine Frau — auch das auf seine eigene Weise — tief, beinah abgöttisch — aber so, daß sie es nie merkte.

Sein kleiner Junge kannte ihn nur als unbarmherzig strafenden Papa.

„Er hat nicht einmal sein Kind lieb," dachte die Frau Doktorin und vergaß, daß sie ihn einst hatte bitter weinen sehen, als das Kleine Diphtheritis hatte und er es schon aufgeben mußte. Das Kind war damals wie durch ein Wunder dem Tod entronnen — und sein Vater nahm das Wunder wortlos hin.

Doktor Bogumil Simitsch war ein glücklicher Mann bis zu dem Tag, wo er Verdacht gegen seine schöne Frau faßte.

Woher ihm das angeflogen kam, wußte er selbst nicht. War es ein Blick, der zwischen Mila Simitsch und dem Schloßherrn hin- und herschoß, als sie einmal zu dritt in des Doktors Rebenlaube saßen — — wars ein Wort, eine Geste nur — der Klang ihrer Stimme? Der Verdacht war einmal plötzlich da, setzte sich unüberwindlich fest und fraß und bohrte in ihm Tag und Nacht. Der arme Mann rang mit dem Peiniger. Er konnte ihn nicht niederzwingen und konnte es auch nicht tragen.

Ging die Frau an ihm vorbei, wenn er in seinem Ordinationszimmer saß, und strich ihm leise über den Kopf, so hätte er vor Glück jauchzen mögen. „Es ist nicht wahr," schrie es in ihm, und ein unendlich wonniges Gefühl der Befreiung durchschauerte ihn. Für Stunden war er froh und leicht. Ertappte er sie, wenn sie gedankenversunken am Fenster stand und sehnsüchtig über den Marktplatz des Städtchens blickte, so war es wieder da.

„Woran denkst du?" fuhr er sie an — so unversehens, daß sie zusammenzuckte. Er hatte ihre Handgelenke umspannt und sah ihr starr in die Augen, als könnte er die Wahrheit aus ihren Blicken lesen.

Sie lächelte. — „An nichts."

„An nichts kann man nicht denken."

„Na, so habe ich daran gedacht, was ich morgen kochen soll."

Er ließ sie los und verging in machtlosem Zorn. In diesem Augenblick haßte er sein Weib. Sie wollte ihn verhöhnen. Das war klar. Und sie betrog ihn doch.

Der Mann wurde zum Spion. Kam er von einem Krankenbesuch, so schlich er unhörbaren Schrittes durch den Flur und riß die Stubentür mit einem Ruck auf. Er brach heimlich die Schubladen auf und durchstöberte ihre Briefe. Er fand nichts als ein paar Karten seiner Schwiegermutter, ein paar Rechnungen und allerlei Tand. Er kehrte die Kleidertaschen seiner Frau um und fuhr des Nachts leise und tastend unter ihr Kopfkissen. Erwachte sie, so hatte ers im Traum getan. Er quälte sie unsäglich.

Einmal brach er los:

„So? Toronyi ist wieder dagewesen?! Was hat er hier zu suchen?"

„Er hat dich gesucht."

„Ja — mich! Hältst du mich für dumm und vernagelt, daß ich dir das glauben soll? Er hat mich gesucht! Was könnt' er von mir wollen? Was hat er überhaupt so oft hier zu suchen?"

„Ich sage dir ja: dich."

„Ich verbitte mir das. Verstehst du? Wenn er mich braucht, soll er einen Panduren schicken." Er fauchte beinahe.

„Ja — ich höre. Sag es ihm doch! Du kannst ihn ja hinausweisen, wenn er nächstens kommt, du — der Hausherr."

Er warf ihn aber nicht hinaus. Erstens war der gute Doktor ein wenig feig. Zweitens schien ihm nicht rätlich, mit dem Schloßherrn anzubinden, der Abgeordneter war und bei der Regierung gut genug angeschrieben, um einen kleinen Bezirksarzt schleunigst nach dem kroatischen Sibirien — der Grenze — hinunterzubefördern. Drittens — wenn er ihn hinauswarf, blieb der Verdacht und konnte nie zur Gewißheit werden.

Er guckte weiter durch die Fensterspalten, horchte an den Schlüssellöchern und litt und kämpfte. Er sehnte sich förmlich danach, etwas zu erlauschen — etwas Sicheres. Er wünschte es fast. Nur endigen sollte diese entsetzliche Qual der ohnmächtigen Eifersucht.

Er nahm einmal den fünfjährigen Ante auf den Schoß und streichelte und herzte das Kind.

„Was tut Mama, wenn ich weg bin, Bubi?" fragte er leise.

Der Kleine fürchtete sich vor ihm und strebte von seinen Knien hinab.

„Was tut Mama?“ fragte Bogumil beharrlich, eindringlicher.

Das Kind brach in Weinen aus.

Papa ließ es seufzend los.

Die Tür öffnete sich hinter ihm, und Mila blickte herein.

„Ah, da bist du ja, Bogumil! Ilia aus Gradatz ist hier. Seinen Sohn hat man angeschossen, und er kommt mit dem Wagen um dich.“

Er blickte ihr blöd in das lächelnde Gesicht — sie mußte ihre Meldung wiederholen.

Da stampfte auch schon schwer und groß der Bauer ins Zimmer und begann, weitschweifig den Unfall zu erzählen, der Stewo, seinen Sohn, betroffen hatte. Indessen suchte der Doktor das notwendige Handwerkszeug zusammen: das Besteck, Jodoformgaze und Lysol.

Als er hinaustrat, kam er an der Hundehütte vorüber. Der weiße, riesige, zottige Hund kroch ihm nach und sprang schmeichelnd an ihm empor, soweit die Kette es erlaubte.

Simitsch tätschelte ihm den Kopf und blickte in die stummen, klugen Hundeaugen.

„Ja, du hasts gut, Bundasch,“ murmelte er bitter. „Du kannst schön vor deinem Haus liegen und es vor . . . Dieben bewachen.“

Er stieg in den Wagen. Der Bauer schrie sein „Hajde“, und das Gefährt, von drei flinken Rößlein gezogen, hüpfte und schütterte auf der frischen Straße davon, daß einem das Mark in den Knochen fror.

Simitsch war in sein ratloses Grübeln versunken. Es hatte sich wieder geregt. Es brannte und stach ihm im Herzen wie mit spitzen, eisernen Nadeln. Er dachte an den Ausdruck, den er im Gesicht Milas erhascht hatte, als sie ihm seine Fahrt nach Gradatz ankündigte. Mit dem rechten Wort, das er dafür fand, fand er auch das Verständnis: Freude. Freude war in Mila. So sicher, als hätte sies ihm klar gestanden, wußte er auf einmal: jetzt erwartet sie ihn — jetzt ruft sie ihn — Toronyi.

Sie waren eben auf der Berghöhe, wo die Steinstraße den alten Türkenweg kreuzt. Der Doktor klopfte dem Bauer auf die Schulter.

„Nachbar, ihr müßt umkehren! Ich habe meine Instrumente daheim vergessen. Fahrt den alten Weg zurück und bleibt unterhalb meines Gartens stehen. Ich laufe dann rasch nach Haus.“

Seufzend wendete der Alte und fuhr den weichen, tief ausgefahrenen Weg zurück. Als er hielt, sprang der Doktor mit

einem Satz ab und hastete mit langen Schritten den Gartenpfad empor.

Still und ungesehen trat er ins Haus. Still und unhörbar öffnete er die Speisezimmertür. Ah, er hatte sie fein geölt, so fein, daß sie sich lautlos in den Angeln drehte. Er hob den Vorhang, der den Eingang in den Salon verhüllte.

In der nächsten Sekunde ließ er ihn wieder fallen.

Und verschwand wie ein Gespenst.

Er lief gehetzt den Garten abwärts über das Bahngleis, obwohl der Zug kaum zwanzig Schritte weit daherprustete. Den Damm herab stolperte er über einen Strauch und schlug hin. Er raffte sich empor und merkte nicht, daß er voll Staub und trockenen Grases war. Er sah überhaupt nichts als einen roten Nebel vor den Augen, in dem es quirlte und sprühte wie von grellen Blitzen.

Als er im Wagen saß, fragte ihn der Alte:

„Jetzt haben Sie alles, Herr Doktor?"

Simitsch nickte nur geistesabwesend. Seine Augen waren wie geblendet. Und wenn sich das Funkenmeer zerteilte, da bildete es einen glitzernden Rahmen um ein Bild, das er eben gesehen hatte: Toronyi — und an seine Schulter gelehnt das blonde Haupt seiner Frau.

Den Doktor schüttelte es wie Fieberfrost.

Die Krankenstube war voll weinender Weiber. Er mußte sie erst mit barschen Worten hinausschicken, ehe er an den Patienten herankonnte. Dann beugte er sich zu dem armen Kerl nieder. Als er die Sonde in die Wunde führte, um die Schrote zu entfernen, und die Wunde wusch und verband, da zitterte seine Hand nicht mehr.

Es dämmerte, als er heimfuhr. Leichter flatternder Nebel stieg aus den Wiesen empor.

Die Bäuerin hatte einen Korb Erdbeeren in den Wagen gestellt — „für die Frau und die Kinder". Die Früchte im Korb dufteten.

Mila stand vor der Tür. Er umarmte sie und küßte sie auch. Den Mund einmal — und noch einmal.

Und sie saßen ganz friedlich beisammen und aßen.

Gegen zehn Uhr sagte der Doktor:

„Mila, hol eine Flasche Wein! Ich werde eine Erdbeerbowle brauen."

Die Frau holte Wein, und der Doktor braute die Bowle.

„Deine ist extrasüß, mein Herz," sagte er, als er das Glas vor sie hinstellte. „Du mußt brav trinken. Stoß mit mir an — auf unser Eheglück!"

„Bist du heute lustig, Bogumil! So hab ich dich schon lange nicht gesehen.“

Die Gläser klangen zusammen, und sie tranken bis auf die Nagelprobe aus.

„Jetzt bin ich aber müde, Mila, gehen wir schlafen!“

Während sie die Kerze im Schlafzimmer anzündete, löschte er die Hängelampe aus. Dann gingen beide zu Bett.

Fünf Minuten später waren alle Fenster dunkel. Der Doktor atmete ruhig und tief, wie in sanftem Schlummer.

Die Frau warf sich herum und seufzte leise. Endlich sagte sie:

„Bogumil, hörst du? Bogumil, ich fühle mich nicht wohl!“

„Ja, ja — was ist denn?“ rief er und fuhr empor.

Er strich ein Zündholz an. Er sah in das grünlich-blasse Antlitz seiner Frau und sprang aus den Federn. Hastig schlüpfte er in die Kleider.

„Mich brennt es wie Feuer. Ach, ach, Bogumil, es sind quälende Krämpfe.“

„Nur ruhig — das kann nicht so arg sein. Du hast dir den Magen verdorben.“

„Soll ich nicht Tropfen nehmen?“

„Nein, das wird schon von selber gut.“

Die Frau wimmerte und ächzte. Der Doktor stand neben ihrem Bett und wischte ihre Stirn mit einem kühlen Schwamm.

„Willst du mir nicht ein Mittel gegen diese großen Schmerzen geben? Es reißt und zerrt mich mit spitzen Zähnen.“

„Nein, Mila. Wenn ich es dir auch gäbe — es würde dir nichts helfen.“

Sie sah in seine Augen und wurde für Minuten still. Ganz still. Es hatte sich ihr eine eisige Hand aufs Herz gelegt. Sie wußte — sie sah plötzlich dem Tod ganz nahe in das starre, grausame Gesicht.

„Ich werde sterben, Bogumil!“

Und als er schwieg, wiederholte sie noch einmal:

„Ich muß sterben.“

Er strich ihr die feuchten Locken aus der Stirn. Die Krämpfe krümmten den schlanken Körper. Die Lippen wurden blau.

Sie erhaschte seine Hand.

„Du bist so gut, Bogumil, so gut — und ich . . . ach, verzeih mir!“

„Und du? Bist du nicht auch gut, Mila?“

„Nein . . . ich . . . ich habe dich betrogen. Ich . . . und Toronyi,“ murmelte sie.

„Ich weiß,“ sagte er und nickte, „und deshalb, mein armes Kind — deshalb habe ich dich vergiftet.“

Simitsch fuhr ihr mit dem kühlen Tuch übers Gesicht und wischte ihr den Schweiß ab.

Mila öffnete die Augen weit — und stieß einen kläglichen Schrei aus.

Die Kinderfrau, in Hemd und Unterrock, kam erschrocken zur Tür.

Der Doktor drängte sie ins Speisezimmer.

„Schnell, Katitza, laufen Sie um Doktor Jäger — die Frau stirbt.“

Als er wieder ins Zimmer trat, hatte Mila das Bewußtsein verloren. Er tupfte den leichten Schaum ab, der um ihren Mund lag, und stand regungslos.

Doktor Jäger kam zu einer Toten. Der asthmatische, kurzsichtige, fast achtzigjährige Kollege redete ein langes und breites von dem Herzschlag, der dem Leben der blühenden Frau so jäh ein Ende bereitet habe. Er drückte dem trauernden Witwer die Hand, sprach vom Willen Gottes und trottelte hüstelnd nach Haus.

Am dritten Tag war das große Begräbnis.

Doktor Simitsch empfand nun gar nichts mehr. Er stand am offenen Grab und dachte: sie ist tot, und „es“ ist auch tot.

Es quälte und peinigte ihn nicht mehr. So ruhevoll und friedvoll, so kühl war es ihm in der Brust. Er drückte die Hände, die sich ihm entgegenstreckten, und sah all den Leuten stumpfsinnig ins Gesicht. Nur Herrn von Toronyi nicht, damit Toronyi den Haß nicht sehe, der in ihm wohnte.

Am Abend stand er im Zimmer und sah in den sternenbesäten Himmel. Und sah einen Stern glimmen, der aus dem Fenster des Schloßturms leuchtete. Das Licht dort oben glänzte ruhig — gleichmäßig wie eine süße, süße Erinnerung.

Simitsch zuckte zusammen. Da war „es“ wieder. Es schrie nicht mehr: „Er besitzt sie.“ Es raunte und flüsterte: „Er hat sie besessen — an der vollen Tafel ihrer Liebe hat er geschwelgt, und du hast die Brosamen gesammelt.“

. . . Als man den Doktor zu Grabe trug, sagte die Postmeisterin zur Rentmeisterin:

„Erschossen — erschossen auf ihrem Grab! Ich hätte nie gedacht, daß er seine Frau so tief geliebt hat.“

Aus der Geschichtensammlung ‚Fluch deinem Dudelsack!‘, die bei Schuster & Loeffler erscheint und in der Rundschau dieser Nummer angezeigt wird.

Antworten

T. Ver. Das Deutsche Künstlertheater hat die Billetpreise herabgesetzt und dafür jeden Zwischenhandel ausgeschaltet. Ich weiß doch nicht, ob das die Leute herbeilocken wird. Den Mittelstand, um den sichs hauptsächlich handelt, den hat längst ein ungesundes Schiebertum angesteckt. Er will nie eine Sache billig kaufen: er will sie immer billiger kaufen. „Was sagst Du zu dem Hut? Sieht er nicht aus, wie hundertzwanzig Mark? Rate mal?" Und richtig: Madame Cécile Cohn hat ihn für fünfunddreißig Mark liefern können. Ausnahmsweise. Und so ist es bei den Automobilen, bei den Schreibmaschinen, bei den Schmucksachen: die vollen Preise sind für die Dummen. Und so ist es erst recht beim Theater: die vollen Preise sind für die Dummen. Der Berliner hat keine Achtung vor dem Herstellungswert einer Sache, weil ihn die Schieber daran gewöhnt haben, unter ‚Verdienst' einen imaginären Aufschlag zu verstehen. Er kennt immer einen Mann, ders ihm billiger besorgen kann. Deshalb also ist es sehr fraglich, ob das Deutsche Künstlertheater recht getan hat. Denn geht der Berliner überhaupt an die Kasse eines Theaters, so ist es ihm ziemlich egal, ob er fünf oder sieben Mark blecht. Aber findet er bei seinem Teppichfritzen dieses eine Theater in der Liste gestrichen, so wird er nicht daran denken, an der Kasse den herabgesetzten Preis zu zahlen, sondern sich in der Liste ein andres Theater aussuchen.

K. S. Ich weiß auch nicht, obs Schwindel ist. Aber jedenfalls sollte der teure Anschaffungspreis Keinen abschrecken, sich die ‚Materialisations-Phaenomene' von Schrenck-Notzing zuzulegen. Es lohnt vor allem wegen der hundertundachtzig Bilder. Die photographische Platte lehrt entweder, daß hier knüppeldick betrogen worden ist, oder daß wirklich erstaunliche Dinge sich vollzogen haben. Denn die mediumistischen Phaenomene, die der münchner Arzt anführt, sind durchaus nicht anthropozentrisch, sondern gänzlich unverständlich und sinnlos. Man war mit Recht skeptisch, wenn so ein Geist auf die Frage, was er von der Balkanpolitik hielte, die Schultern hob und dumpf murmelte: „Nu, me lacht!" Aber diese merkwürdigen fetzigen Gewebe, die hier über das Medium hinquollen, von denen man Stücke abriß und ziemlich resultatlos mikroskopierte, sind — ich war nicht dabei — mitgebrachter Musselin oder Speichel oder eine sehr eigentümliche Sache. Trotzdem: wenn auch die wissenschaftliche Methodik, die Beweisführung, die Art der Versuche nicht völlig einwandfrei sind, so kann man sich doch den Band ins Regal stellen.

H. K. Sie habens wieder mit dem undeutschen Sternheim. An einer Stelle, wo man so etwas nicht vermutet, nämlich, wo sonst die ungünstig gelegenen Haltestellen der elektrischen Bahnen abgehandelt werden, wo der Tierfreund mit dem Lehrer friedlich um die Palme ringt: in der Oeffentlichen Meinung des Lokalanzeigers. Sternheim soll geschrieben haben: „Der aesthetischen Roheit des Volkes, in dem ich lebe, bin ich bewußt, mit dem aufrichtigen Ekel vor allem Deutschtum." Man muß der Lokalanzeiger sein, um einem Stilisten dieses Ranges solch Kauderwelsch zuzutrauen. Es ist ja auch ganz gleichgültig. Gewiß. Aber symptomatisch, wie gefälscht wird. „Schon ihre andauernden Durchfälle beweisen." So ungefähr. Es braucht keinem zu gefallen, was Herr Sternheim schreibt; aber man darf deshalb noch nicht lügen,

Ein neues Stück, das sich von einer Saison in die andre auf dem Repertoire hält, wie der ‚Bürger Schippel', ist schwerlich durchgefallen; und zum ‚Snob' versuche einmal Einer, auf gradem Wege einen Platz zu kriegen. In Wahrheit hat Sternheim geschrieben: „Ich beklage und verabscheue die Roheit des aesthetischen Urteils in Deutschland, soweit es, fremden Einflüssen erliegend, versnobt und nicht mehr deutsch ist." Die einwandfreiste Ansicht von der Welt. Sternheim telegraphiert den Satz jetzt herum, im guten Glauben an die Loyalität der Zeitungen. Aber ohne den Paragraphen Elf wird er keine zur Berichtigung bewegen.

K. J. Sie wundern sich? Nicht doch. „In den U.-T.-Theatern gibt es bunte Faschingsprogramme zu sehen. Die U.-T.-Woche bringt unter andrem interessante Aufnahmen von Nissens Begräbnis." Wenn das nicht faschinghaft bunt und komisch ist! Aber man kann nicht immer so aufpassen. Ein Blatt derselben Firma schrieb neulich: „Sehr gefielen auch in der Posse die karierten Adelstypen." Worauf sich der Kritiker eine karikierte Schottenmütze aufsetzte und den Korrektor auf Stahlfedern forderte.

Berliner Morgenpost. Anch' io. Ich bin Abonnent seit der ersten Nummer und erlaube mir, bescheiden mitzugratulieren. Wenngleich ich keinerlei Ehrfurcht empfinden kann, daß du, gelbes Papier, dich nun dem Geschmack von vierhunderttausend Abonnenten angepaßt hast. Schließlich muß es auch so eine Zeitung geben, und du bist wahrhaftig nie schlechter und nie besser gewesen als all deine weniger beliebten und deshalb weniger beleibten Kollegen. Du hast bieder und treu dem Portier eingeredet, daß die Kenntnis von einer Revolution in China ihn bereichere; du hast nicht verfehlt, menschliche Begebenheiten aus den Gerichtssälen kolportagehaft vorzufilmen; du hast ‚Literatur, Kunst und Wissenschaft' nicht vernachlässigt — mit einem Wort: Du warst auf dem Plan. Daß du dich abgemüht hast, zum Geburtstag des Vierhunderttausendsten die Jubiläumsbeilage auf festlich festerm Papier mit der deutschen Geisteselite zu füllen — ich zwinkere mit den Augen, denn wir sind unter uns. Wer sich einfand, erhöhte nicht grade sein Niveau. Sie schwätzten alle so daher. Am geschmackvollsten der Freiherr von Wolzogen, der nicht versäumte, auf seine Entdeckung des „gänzlich unbekannten, notleidenden Musikers" Oscar Straus hinzuweisen, und der überhaupt alle und alles entdeckt hat. Etwas muß der Mensch schließlich können. Vorneweg aber prangte Vollmoeller. Thema: die gigantische Idee der Masse. Ausführung: ebenso massenhafte wie mäßige Verse. Denn während ein Kerl wie Walt Whitman von diesen vielen Menschen wirklich erfüllt ist, werden die deutschen Literaten banal, weil sie niemals die Masse empfunden haben, niemals die Vierhunderttausend zu fühlen bekommen, sondern nur das Honorar der großen Zeitung.

Intendanz der Königlichen Schauspiele. Im Ernst: es ist unrecht. Ich verführe eine Kohorte meiner Bekannten in euer Opernhaus, habe ihnen den Mund ordentlich wässrig gemacht, freue mich sebst wie ein Schneekönig — und dann sitzen wir alle vor diesem ‚Barbier von Sevilla' und kriegen zu phantastisch erhöhten Preisen, ein Fragment. Rosine auf dem Balkon — gestrichen. Almavivas Kanzone — gestrichen. Sie wird zwar von keinem andern als von Jadlowker gesungen; aber an diesem Abend singt doch Jadlowker! Der zweite Akt wird entschädigen. Da kommt der schwarze Basilio geschlichen und gurgelt in seiner teuflischen Komik: „Dafür lassen

Sie mich sorgen, Herr Doktor! Wenn es gilt, jemand um Ehre und guten Namen zu bringen, da bin ich ganz in meinem Element.“ Und nun wird er einen halben Schritt vortreten und ... Aber, Gott seis geklagt: Ihr haltet die Verleumdungsarie nicht immer für nötig — das Glanzstück Schaljapins, Tita Ruffos und jedes Bassisten von Rang (das auch euer Herr Schwegler sonst durchaus nicht verdirbt). Lest, was Bie darüber sagt (in seiner herrlichen ‚Oper‘, nach deren Lehren ihr den alten Besitz gründlich auffrischen und, vor allem, das Repertoire ergänzen und säubern solltet) — Bie also sagt: „Groß ist die Malerei der Verleumdung, die dieser Basilio herrichtet — aus drei Zeilen des Beaumarchais macht er ein Gebirge von Musik, zum Totlachen, von ganz unten bis ganz oben, von ganz leise bis ganz stark, die rhythmische Landschaft der steigenden Calomnia und des abziehenden Calunniato — wie wir ihn abziehen sehen, wie er das mimt!“ Die zu streichen, habt ihr den Mut! Was ist das?! Kümmert es uns, ob die Stars, die am nächsten Abend in Riga oder in Amsterdam singen wollen, ihre Nachtzüge erreichen? Kümmert es euch, die ihr mit dem Honorar ja nicht knausert? Lernt endlich Ehrfurcht vor Meisterwerken, in denen keine Silbe und kein Ton entbehrlich ist.

Home, sweet home / von Theobald Tiger

Berliner Muse mit den runden Hüften,
den Tuchgemaschen und dem Samtbarett,
umgaukle du mich in den staub'gen Lüften:
Komm, Göttin, sei mal nett!

Hier auf dem Rathausturm ists windig, Muse,
der kalte Zug reißt mir die Leier weg —
begleite mich, mein süßes Kind, halt du se:
Ich singe so freiweg.

Da liegt die Stadt — nur schön bei Regenstürmen —
teils an der Panke und teils an der Spree,
mit Synagogenkuppeln, Kirchentürmen
und einem Tanzpaleeh.

Und was da längs des grünen Bäumewalles
so gülden gleißt (ich weiß nicht, ob du's kennst):
das ist der Reichstag — doch es ist nicht alles
hienieden Gold, was glänzt.

In jener Gegend wohnt die große Presse —
sie macht erst unsre Zeit in Wort und Bild:
dort sättigt der Berliner sein Interesse,
nervös und injebildt.

Da hinten rechts, in jener dunst'gen Weite,
liegt der Komödienhäuser dichter Hauf —
und gehn sie alle, alle langsam pleite:
dann macht man neue auf.

Und, siehst du, hier verbringt man so sein Leben.
Da draußen rauschen Wälder, Wolken ziehn —
wir passen auf, was sie für Possen geben,
und wie sie vor den Uniformen beben!
O du mein Heimatland, du mein Berlin!

Rundschau

Die Augen der Liebe

Dieser neckische Titel kündigt keinen französischen Schwank an, sondern ein englisch-pädagogisches Gouvernantenstück, geschrieben von dem Norweger Johan Bojer, uraufgeführt am Alten Theater zu Leipzig vor einem hinschmelzenden Publikum. Vor einem Publikum, das kunstverständig, kunstaufgerüttelt zu sein glaubt, wenn es ein bißchen lacht, ein bißchen weint und nebst einer am Familien- oder Biertisch leicht zu erzählenden Handlung eine plausible Moral mit nach Hause nehmen kann. Zuerst denkt man, Schönthan sei erstanden: zwischen knurrigen Seeküsten-Originalen und feschen Offizieren strahlt gütig, munter, versöhnend ein Backfisch-Sonnenscheinchen. Dann aber wird rücksichtslos dies Problem konstruiert: Das Mädel wird durch einen Hausbrand furchtbar entstellt, der geliebte Offizier im Kriege blind geschlagen. Ibsens Seelenwühlerei wird nun für leicht rührbare Herzen und Gutgläubige sanft umgearbeitet: das verunstaltete Mädel wandelt sich im Schmerz zu einer kleinen Megäre, zu einem Tyrannen und Blutsauger; der blinde Offizier tritt als mißtrauisch, schlechtgelaunt, hoffnungslos auf. Was wird geschehen, wenn sich die beiden Geschlagenen gegenübertreten? Wenn man die zufallsmäßige Konstruiertheit der Situation nachsichtig passieren läßt: hier wären Möglichkeiten, Menschlichstes, Tragischstes zu offenbaren. Aber verblichene Gartenlaube-Schriftstellerinnen gießen plötzlich aus dem Jenseits milde und tantliche Gefühle in die Herzen. Denn der Blinde sieht das bösartig gewordene, düstere Mädchen noch wie ehemals mit den Augen der Liebe, schön, weißgekleidet, als munteres Sonnenscheinchen. Und so vergoldet sie ihm, sobald sie da ist, die böse Welt. Das Mädel aber, fühlend, daß sie beglückt, fühlt sich selbst wieder glücklich und gut, und zum Schluß sind sämtliche Personen des Stückes, denen es in den mittleren Akten so elend erging, wieder so schönthanisch glücklich, wie zu Beginn.

Ein Neuling, Fräulein Martina Otto, spielte tapferer Weise in die Hauptrolle mehr hinein, als andre hätten aus ihr heraus spielen können.

Kurt Pinthus

Tagebuch

Roda Roda

Es gilt ja vielleicht nicht für fein, ihn ernsthaft literarisch zu werten. Seine Schuld. Er begeht die Unklugheit, überall mitzutun: mit den ‚Fliegenden' harmlos blöd zu sein, mit den ‚Lustigen' lustig, mit noch andern witzig, mit dem ‚Simplicissimus' bissig. Das Bild verwischt sich, und der Künstler kommt nicht allzu gut weg dabei. Mit

Recht hat Fritz Mauthner geklagt, daß zuviel geschrieben wird, daß vielleicht der Einzelne garnicht soviel schreiben will, daß er aber muß: die Redaktionen verlangens, und Geld bringts auch.

Und wenn man nun das wirklich Gute, das Roda Roda — der (entschuldigt!) ein Künstler ist — geschaffen hat, von dem sondert, was er so produziert, dann bleibt noch genug übrig. Vor allem in den zwei unübertrefflichen Bänden: ‚Der Schnaps, der Rauchtabak und die verfluchte Liebe' und ‚Von Bienen, Drohnen und Baronen'. Da sind Stücke drin, die man nicht wieder vergißt. Es hat keinen Zweck, sie euch aufzuzählen: lest sie selbst, wie lieb er seinen alten Oberst gehabt hat; wie ihm einmal ein famoses Lied geglückt ist vom ‚Kürassier'; wie er überhaupt in seinen Erzählungen ein scharfes Gefühl für die Lieder — man möchte sagen: des praktischen Lebens hat, für die Soldatenlieder und die Lieder der Besoffnen und all das. Und man hat die Empfindung: nun ist der Onkel Roda wieder zu Besuch, und nun wollen wir uns hinsetzen, und er soll an seiner Zigarre ziehen, daß sie durch die Dämmerung aufleuchtet, und dann soll er erzählen, erzählen! Und Onkelchen erzählt: seine Kunst ist nicht, mit besonderer Kunstfertigkeit zu erzählen, aber immer das richtige Tempo zu treffen, nicht zu hetzen und nicht zu öden. Und er erzählt: nachdenkliche Geschichten, bei denen man sorgsam und sich räuspernd seine Pfeife ausklopfen kann, lustige und hinterhältig witzige, sehr ernste — und eine davon: die ‚Arbeit an der Wuka' soll ihm nie vergessen werden — Geschichten mit einer schönen Moral, wie das ‚Bewußtsein', und andre, die ganz voll sind von Erinnerung und vergangenem Leben. Und wir hören stundenlang zu und rühren uns nicht und verlangen noch immer mehr. Wie er aber auch alle Stimmen und Stile nachahmen kann: den Juden und den Pedanten und den Kaufmann und den Oberst und die Dirne und alle! Ja, der hat was erlebt.

‚Fluch seinem Dudelsack'? So schlimm ists wieder nicht. Er ist ja kein weinender Pierrot mit der lustigen Außenseite. Er ist ein Künstler, dem die Vielschreiberei die guten Qualitäten nicht raubt, jedoch hier und da verdeckt.

Aber Onkelchen braucht Geld! Das ist das Los des Schönen auf der Erde, daß es fortzeugend Schönes muß gebären. Wir sinds schließlich zufrieden und bitten nur: Erzähle, Onkelchen, erzähle!

Der Fall Fall

Der Sturz der wiener Operettenkönige ist etwas, das wir seit langem ersehnen, doch, wie es scheint, vergebens. Jedesmal denkt man: dies ist die Derniere. Aber immer wieder nimmt so ein schlecht gemachtes Ding begabten jungen Musikern den Platz weg.

Bei ‚Jung-England' saßen wir auf der Zentralheizung im Parkett und freuten uns der

Partitur, die hohe Schönheiten aufwies: Stellen waren darin, langweilig wie Kirchenkonzerte, andre posaunig wie die große Oper, und wenn Geigenpizzicati Anführungsstriche sind, dann bestand die Musik aus vielen geflügelten Worten und Zitaten.

Die Aufführung in Montes Operettentheater wurde von unsrer gesamten Presse als vortrefflich gepriesen: „genannt seien die Herren ... die Damen ...". Und bei vielen Gruppen dachte man an jene Bromsilberansichtskarten, die der treue Rekrut seiner Magd zum Sonntag sendet: „Fiehle Irise Dein Karl."

Wirklich erstaunlich aber war Kriwitzens Erwachen. Es kann doch nicht nur an den hübschen Toiletten gelegen haben: sie hatte richtig Grazie und Liebenswürdigkeit und Witz. Dazu im ersten Akt einen kecken, schiefen Tellerhut, und um die Pagode ihres Körpers wippten fünf Volants. Sie radebrechte ihr wahrhaftiges Französisch ganz reizend, und wenn sie so fortfährt, wird sie einmal ein richtig gute Operettendiva werden. Und dann wird ihr nur eines fehlen, und das sind die Operetten. Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Sabatino Lopez: Die Sünde Sandras, Dreiaktiges Schspl. Comoedia.

Wolfgang von Waltershausen: Richardis, Romantische Oper.

H. Willemoes-Suhm: Ferdinand Lassalle, Dreiaktiges Drama. Comoedia.

Annahmen

Ludwig Fulda: Die Rückkehr zur Natur, Lstspl. Frankfurt a. M., Schsplhs.

Martin Knopf: Die kleine Motte, Operette, Text von Louis Taufstein. Königsberg, Luisenth.

Selma Lagerlöf: Das Mädchen vom Moorhof, Vieraktiges Schspl. München, Schsplhs.

Henri Nathansen: Der Traum, Schspl. Königsberg, Neues Schsplhs. Oesterheld & Co.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

14. 2. Franz Nepos (Graf Pocci der Jüngere): Emma Hart, Schspl. Regensburg, Stadtth.

20. 2. Leontine von Winterfeld-Platen: Sigelind, Vieraktiges Schspl. Bromberg, Stadtth.

21. 2. Rudi Gfaller: Der Windelkavalier, Operette, Text von Martin Martin und Carl Dibbern. Leipzig, Neues Operettenth.

Oscar Straus: Die himmelblaue Zeit, Ein wiener Singspiel in drei Akten von Paul Wertheimer, bearbeitet von Richard Batka. Wien, Volksoper.

23. 2. Raoul Auernheimer und Leo Feld: Das dumme Glück, Dreiaktiges Lstspl. Wien, Neue Wiener Bühne.

25. 2. Hans L'Arronge: Peter Schlemihl, Dreiaktiges Schspl. Hannover, Deutsches Th.

Albert Kehm und Martin Frehsee: Als ich noch im Flügelkleide, Schwank. Altona, Stadtth.

2) von übersetzten Werken

Johan Bojer: Die Augen der Liebe, Schspl. Leipzig, Altes Th.

3) in fremden Sprachen

Riccardo Zandonai: Francesca da Rimini, Oper, Text von Tito Ricordi. Turin, Teatro regio.

Jubiläen

Kammermusik: 25, Berlin, Komödienhaus.

Wetterleuchten: 25, Berlin, Kammerspiele.

Zensur

Hans Kysers ‚Erziehung zur Liebe' ist den münchner Kammerspielen „aus sittlichen Gründen" verboten worden.

Engagements

Berlin (Metropolth.): Alfred Abel vom Deutschen Th.

— (Opernhs.): Michael Bohnen (Baß) vom wiesbadener Hofth.

Hamburg (Neue Oper): Elfriede Marherr.

Kiel (Stadtth.): Else Borkowska.

Todesfälle

Paul Dehnicke in Berlin. Geboren am 18. Dezember 1839 in Berlin. Früher Mitglied des berliner Schauspielhauses.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Erwin Rosen: Cafard, Ein Drama aus der Fremdenlegion in vier Akten. Deutsches Künstlertheater.

1. Eine schauerliche Novität, zu der ein Deutsches Künstlertheater nie und nimmer seine Zuflucht nehmen durfte.

2. Ein Vierakter von unzweifelhaften Kulisseneffekten.

3. Im fremdartigen Milieu liegt die Stärke und das einzig Künstlerische dieses Stückes.

4. Die Ausschnitte, die Rosen aus seinem Tagebuch über die Fremdenlegion auf die Bühne gebracht hat, mögen gewiß voll grausiger Wahrheit sein, aber sie wirken weniger grausig als monoton.

5. Ein plumper und unplausibler Boulevardreißer, wie es ihrer Legion gibt.

*

II. Tristan Bernard und Athis: Er und der Andere, Lustspiel in drei Akten. Trianontheater.

1. Nur eine Farce, und zwar nicht einmal eine von der besten Art.

2. Es steckt viel Laune, Witz und Situationskomik darin, daß mit diesem Reichtum an Einfällen recht gut ein besser gebautes Stück auf die Beine gestellt werden könnte.

3. Es ist ein Kampf zwischen Lustigkeit und Ueberflüssigkeit — die Ueberflüssigkeit siegt meist.

4. Kein starkes Stück.

5. Bisweilen wirkt die Konfusion komisch.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Vaß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

X. Jahrgang | 12. März 1914 | Nummer 11

Europas Henker / von Robert Breuer

Das ist das Grauenvolle und Ekelhafte an den russischen Gefängnisgreueln, daß sie in einem Reiche geschehen, das sich europäisch heißt, und dessen Grenze nur eine Tagereise von Berlin entfernt liegt. Es ist unerträglich, das Europa des zwanzigsten Jahrhunderts mit der schamlosen Blutgier der russischen Henker, mit der Menschenverachtung einer vertierten Soldateska und mit dem frechen Größenwahnsinn sadistischer Rechtsbrecher behaftet zu sehen. Es ist schmachvoll und lächerlich zugleich, daß dies kluge und selbstbewußte Europa trotz allen Fortschritten der Hygiene, der Technik und der Willensorganisation nicht vermocht hat, den Bestandteil seines Körpers, den man Rußland heißt, vor einer Pest zu bewahren, der bereits Dostojewski ein Anzeigender gewesen ist. Als er damals mit erschreckter Seele, von dem flammenden Pathos eines Höllenwanderers getrieben, die Blutgeschichte der sibirischen Totenhäuser schrieb, da grub er diese Worte in das Herz der Menschheit: „Die Tyrannei ist eine Gewöhnung, die sich immer mehr entwickelt und schließlich zur Krankheit ausartet. Ich behaupte, daß selbst der beste Mensch durch sie roh und stumpf bis zum Tierischen werden kann. Das Blut und das Gewaltsgefühl machen trunken, es entwickelt sich die Roheit und Ausschweifung, und die unnatürlichsten Erscheinungen werden dem Verstand und dem Gefühl zugängig und endlich die angenehmsten." Europa hat es nicht vermocht, die russische Tyrannei vor dem Blutrausch zu bewahren. Europäisches Geld hat den Zusammenbruch des Zarismus aufgehalten. Das französische und das deutsche Kapital hat die Knuten bezahlt, unter denen Rußlands letzte Europäer zusammenbrechen.

Es können Ziffern genannt werden, grausamer als die Mordzahlen irgendwelcher frühern Barbarei. Schon vor einem Jahr hat Pressensé in einer tapfern Rede (die bei Albert Langen deutsch erschienen ist) diese ruchlose Statistik in die Welt hinausgeschrien: Vier Jahre der Gegenrevolution brachten 4489

Todesurteile! Mehr als 200 000 Menschen verkommen in russischen Gefängnissen! 100 Kettengefangene müssen langsam verhungern in Räumen, die amtlich für 40 Menschen und weniger geaicht sind! Nur zweimal im Jahre dürfen diese Unglücklichen für eine halbe Stunde auf den Gefängnishof treten! Fast verhungernd müssen sie wahnwitzige Qualen sich selber bereiten: sie, die verurteilt wurden, weil sie einer höhern Art der Intellektualität zugehören, sind verflucht, vom Morgen zum Abend Bretter von der Westmauer des Hofes zur Ostmauer zu schleppen, um sie schließlich wieder an der Westmauer zu stapeln! Für das Pflücken einer Blume empfing ein „Politischer" fünf Peitschenhiebe, einer wurde geschlagen, weil er Jude war; während zweier Jahre sind in einem einzigen Gefängnis 4200 Hiebe ausgeteilt worden! Es könnten Akten veröffentlicht werden, Berichte der Gefängnisverwaltungen, der Inspektoren, der Presse, Briefe von Gefangenen, Abschiedsbriefe, eine Stunde vor dem Galgen oder vor dem Tode durch Erschöpfung geschrieben: Dokumente, wie sie nur in den Daten der Inquisition, der Hexenprozesse und der amerikanischen Sklaverei ihresgleichen finden. „Ich bin Wassili Iwanowitsch Sakruiski, ich bin Euer Zar und Euer Gott", so brüllt der Gefängnisdirektor gegen die neu Eingelieferten. Er hat das Recht (referiert Pressensé nach unbestrittenen und unbestreitbaren Berichten), die Gefangenen, besonders die politischen, ohne Unterlaß zu verhöhnen und zu beschimpfen. Er darf sie „Ihr Hunde" anreden. Er kann sie ganz nach seiner Laune auf lange Wochen in die durchnäßte Finsternis unterirdischer Kerker verdammen, er treibt sie systematisch zum Selbstmord.

Nun sind also solche Zahlen und Akten bekannt geworden, ganz Europa weiß sie: die Könige, die sich gerne christlich nennen; die Parlamente, die vorgeben, der Gerechtigkeit zu dienen; die Bankiers; die Gelehrten; die Priester; die Lehrer; die Journalisten — sie alle, die sich für Träger und Schöpfer der Kultur achten, sie kennen nun das stinkende Blutgeschwür am Leibe Europas. Was wird geschehen? Wird eine Sturmflut des moralischen Reinlichkeitsgefühls hervorbrechen, wird ein Fanal der Menschenwürde brennen, werden alle materiellen und ideellen Mächte sich zusammenschließen, um den Schändern Europas, den feigen Mordgesellen des Zarismus, ein unüberhörbares Halt zuzurufen? Welch törichter Idealismus, welch unkluge Verkennung der preußischen Mission, welche Ahnungslosigkeit, was die heißeste Sehnsucht derer um Jagow und Oertel betrifft! Nichts wird geschehen; und Rußland wird nach wie vor der Henker Europas sein, eines Europas, das mit genuß-

süchtigem Gleichmut sich dem kalten Taumel einer säbelrasselnden und knutenpfeifenden Reaktion hingibt. Trotz allen Fortschritten in der mechanischen Ueberwindung der Materie: es ist eine Schmach, zu leben. Wann kommt uns ein Hutten, Einer, dessen Schwert dem Geist, dessen Leidenschaft der Menschenwürde dienen wollen?!

*

Freitag, am dreizehnten März, abends um halb neun Uhr, wird Ulrich Rauscher im Blüthner-Saal von Berlin die russische Gefängnispest durch eine umfassende Sammlung photographischer Aufnahmen, die als Lichtbilder vorgeführt werden sollen, dokumentarisch feststellen. Der Pfarrer Traub wird diesen entschlossenen Vorkampf unterstützen.

Verein Naturschutzpark / von Peter Altenberg

Ich begreife es nicht, wieso nicht alle, alle Menschen sich leidenschaftlich beteiligen an gewissen Gesellschaften, ja, es als eine Ehre, eine Pflicht betrachten, sich daran zu beteiligen mit ein paar Kronen und ihren Namen prangen zu sehen unter den Unterstützern!? Da ist vor allem der Verein zum Schutz mißhandelter Kinder und jetzt neuerdings der Verein zum Schutz mißhandelter Natur, der Verein Naturschutzpark! Ich hatte meine ganze Kindheit hindurch sechs Wiesen: die Boden-Wiese am Gahns mit ihren schokoladeduftenden lila Kohlröserln, die Apollo-Wiese mit Scharen von Apollofaltern, die Lawendel-Wiese mit Eau-de-Cologne-Düften, die Königskerzen-Wiese, die Lakaboden-Wiese mit Erdbeeren, die Ochsenboden-Wiese auf dem Schneeberg. Diese sechs Wiesen liebte ich und kannte sie daher genau. Oder vielmehr, weil ich sie genau kannte, liebte ich sie. Es ist genau wie mit den Frauen, nur umgekehrt: weil man sie genau kennt, liebt man sie nicht mehr. Jede Gegend hat irgendwo eine Seele, das heißt: Strecken, wo ihr ganzer Reiz konzentriert ist, zum Beispiel die Dolomiten in Tre croce. Diese Seele einer jeden Gegend soll man schützen als ihr Wertvollstes! Ebenso Kinder, die noch nicht gemein sind, als die Seele des Menschentums! Schöne Wege soll man mit feinstem Sand bestreuen und prima Wasserspritzwagen zirkulieren lassen! Es soll eine Sache der innern Kultur werden, solchen Vereinen als Mitglied anzugehören, sowie man im Besitze einer Zahnbürste und einer Nagelbürste sein muß. Es gehöre zur innern Reinlichkeit, auf die die Herrschaften weniger Gewicht legen! „Mein Badezimmer stößt direkt an mein Schlafzimmer", sagte einer dieser Snobs zu mir. „So?!", erwiderte ich, „sind Sie schon im Verein Naturschutzpark?!" „Was geht mich der an?!" „Wenn nur Ihre äußere Hülle rein ist, Sie Schwein!"

Vom Teufel geholt

Als wäre die ‚Familie Selicke' von Dostojewski noch einmal, also überhaupt erst gedichtet. Von Dostojewski, oder eben von Hamsun. Dutzendmenschen. Aber binnen vier Akten werden sie alle „so sonderbar". Verbrauchte, verblühte, verkrachte Existenzen. Aber die sich nicht stumpf und dumpf treiben lassen, sondern mit irren Blicken auf ihre Vergangenheit starren, sich mit Nägeln und Zähnen an ihre Gegenwart klammern, schaudernd und heulend die Trostlosigkeit ihrer Zukunft erkennen. Durchschnittsgespräche. Aber die klar und sinnfällig machen, was verworren und ungestaltet in Seelen und Seelenlosigkeiten steckt. Alltagsgeschehnisse. Aber von denen eins so heftig aufs andre stößt, daß der Funke sprüht, der ein grelles, beizendes, durchhellendes Licht auf die Misere, das Martyrium, die Komik des ganzen Menschendaseins wirft. Ein Sumpf. Aber einer, der geheimnisvoll giftig opalisiert, durch dessen grünliche Schleimschicht Fieberblumen die Köpfe gebohrt haben, und auf dessen trübem Grund es hexenküchenhaft brodelt. Komm, folge mir ins dunkle Reich hinab!

Zu einer ausgedienten Brettlherrscherin, in Lastern um und um bewandert und von Lüsten desto schmerzhafter geplagt, je deutlicher ihr zum Bewußtsein kommt, daß ihre Häßlichkeit mit ihren Jahren zunimmt. Steil geht es abwärts. Immer ist der Nächste auch der Schlechtere. Aber sie läßt keinen los, bevor sie weggestoßen wird, und bittet jeden herzerweichend und erfolglos um ein kleines bißchen Eifersucht. Julianne nennt sie sich. Hat einen trottelhaften Greis zum Gatten; hält sich von dessen Geld ein rohes, kaltes Bürschchen, das Blumenschön nur heißt; beschwört mit dem zerfransten Geigergenius Fredriksen Erinnerungen an freundlichere Zeiten; harrt fromm auf einen Neger; und giert inzwischen rührend und vergeblich nach dem Nabob Bast, der die personae dramatis erstens um sich, zweitens um eine Schlange mehrt. Die Schlange ists, die Leben in das nächtliche Hotelgemach, Bewegung in den faulen Sumpf, Dramatik in die breite Zustandsschilderung bringt. Denn in den Käfig dieser Cobra führt Juliannes listige Wut die Hand des jungen Mädchens, das mit Blumenschön verlobt ist und den Nabob sichtlich angeregt hat. Torschlußpanik. Verzweiflungskampf des Alters, des gefährlichen, mit der gefährlicheren Jugend.

Lärm, Aufstand, Todesangst und Raserei. Der Nabob lenkt den Schlangenbiß von dieser blonden Fanny auf sich selbst und stirbt höchst widerwillig; der stillbetrunkene Leutnant Lynum, der den Nabob immerzu gefordert hat, kann jetzt nicht anders als durch Selbstmord seine Ehre reparieren; Herrn Blumenschöns Gemeinheit tritt so kraß zutage, daß Fanny die Verlobung aufhebt; der Neger löst das Bürschchen bei Juliannen ab und schließt den Reigen ihrer Männer und ein Werk von solcher Grausamkeit und Unerbittlichkeit, daß Strindbergs ‚Totentanz' daneben sanft erscheint.

Hier werden nicht Schleier zurückgeschlagen, nicht Kleider aufgeknöpft, nicht Hemden gelüpft: hier wird von zuckenden Leibern die Haut in Fetzen heruntergerissen. Hier liegen die Eingeweide bloß. Hier blickt man durch rauchendes Blut in alle anatomischen Geheimnisse. Man erschrickt zu Tode. Hinz und Kunz, Gihle und Bast, Norman und Lynum hocken nichtstuend, plaudernd, trinkend und spielend beisammen und gleichen harmlosen Pfahlbürgern so peinlich, daß wir uns schon fragen, was sie uns im Grunde angehn — da, ein Ruck, oder nicht mal ein Ruck, und: Menschenherzens wilde Bestien, Nattern Schakal und Hyänen krallen zu einer atemversetzenden Rundgaloppade die Fänge in einander. Dieser dritte Akt! Als hätte der Dichter zwei Akte lang alle Handgriffe, uns zu packen, ausprobiert und endlich den richtigen gefunden. Dann aber zwingt er uns auch nieder, in die Knie. Was geht denn vor? Es wird geflirtet, gestöhnt, gelinde und unbarmherzige Liebesqual für Bruder und Schwester ersonnen und angewendet. Begierden züngeln, wärmen und zünden. Menschenpuppen stehen hölzern, grinsen grämlich, beten leere Formeln her. Das Einst schlingt das Jetzt in eine schattenhafte Umarmung. Gespenster schleichen kahlköpfig umher und machen eine ungespenstisch schrille Musik. Musik des lärmenden Wochentags, der großen Zwecklosigkeit, der grauen Gefangenschaft. Ohnmächtig erbitterte Schicksalsmusik der mühseligen und beladenen Menschheit. Monotone Marschrhythmen, die nur durch ihr Gleichmaß das Blut erhitzen. Bis es den Siedegrad erreicht hat, bis diese Menschheit plötzlich mit heisern Schreien, gellenden Grimassen und pathologischen Zuckungen an ihren Ketten zerrt, sich die Finger wund reißt, zu Boden geschleudert, um und um gewirbelt, ihrer Widerstandskraft beraubt wird und, stummer Abschiedsseufzer

voll, den Weg zum Schafott nimmt, den alle nehmen müssen, ob sie arm oder reich, klug oder dumm, jung oder alt, gut oder schlecht, saftstrotzende Ackerbauer oder abgenutzte Huren sind.

Ein gewaltiges Gleichnisdrama, dieses vieraktige ‚Schauspiel' Knut Hamsuns (dessen Romane bei der Gelegenheit wieder gelesen werden sollten). ‚Vom Teufel geholt'; besser: Vom Leben geholt; am besten: Vom Teufel ‚Leben' geholt. Hamsun gibt beides: das Leben und seine teuflischen Ab- und Untergründe; das (oder den) Holz und den Wurm im Holz; die ganz gemeine Aschenkruste und die glimmende Glut unter der Asche; die blöde Inhaltslosigkeit der Stunde und die Gesetzmäßigkeit des Mysterien. Ein Gleichnis vielleicht, aber kein Drama? Selbst der siebzigjährige Trottel Gihle räumt ein, daß das, im Ganzen genommen, ein merkwürdiger Tag von früh bis abends gewesen ist. In der sichtbar vorrückenden Zeit und in der Merkwürdigkeit, der farbigen, raunenden, rauschenden, trollhaft unheimlichen Merkwürdigkeit ihres Inhalts besteht für mich die dramatische Natur dieses Schauspiels. Mögen die Beckmesser getrost nur nach den Regeln einlassen und mutig ablehnen, was nicht nach ihrer Regeln Lauf: wenn ich mit zugeschnürter Kehle und einer Gänsehaut im Theater sitze, Aug und Ohr nicht von der Bühne wenden kann und hingerissen bleibe bis zum Schluß — dann hat man mir, trotz Aristoteles, nichts andres als ein Drama vorgespielt.

Das überdies eine auserlesene Aufgabe für Reinhardt war. Die Längen lagen zwischen, nicht in den Akten. Von den dreihundert Seiten des Buches fehlten vielleicht hundertzwanzig. Weniger zu streichen, wäre schädlich, mehr: unmöglich gewesen. Wer Buch und Aufführung mit einander vergleicht, der staunt wieder einmal über die Eingebungen dieses Regisseurs. Um die Menschen schimmerte ihre Atmosphäre. Moissi ausgenommen, dessen Fredrikfen man weder eine künstlerische Vergangenheit noch eine erwachsene Tochter glaubte; und Fräulein Terwin, die ihren brünetten Typus niemals zur Blondheit verfälschen dürfte. Aber die Eysoldt hatte zum mindesten den Leidenszug der Julianne, Schildkraut erfüllte die Bühne mit Duft der Steppe, wenn auch nicht unbedingt der argentinischen, Abel milderte Blumenschöns Schäbigkeit um keinen Deut, und Biensfeldts Lynum hatte die ganze Tragikomik der Gestalt. Ein Abend wie sogar in diesem Haus seit langem keiner.

Der Reporter / von Robert Müller

Fragt man die ganz jungen Männer, was sie werden wollen: Indianerhäuptlinge, Piraten oder Generale, so antworten sie: Aviatiker. Nun gut. Sind es aber besonders unterrichtete, im letzten Fortschritt beschlagene Exemplare, dann wollen sie große Reporter werden, Reporter mit Leib und Seele, und nichts andres als Reporter: denn alles andre, vor allem aber alles Neue ist in diesem Beruf enthalten. Der Reporter ist die einschlägige Persönlichkeit für jedes hochgespannte Leben, jedes Dasein von Klasse.

Der Reporter ist nicht originale Neuheit. Er ist gegenwärtig, oder sagen wir: war bis vor ungefähr fünf Jahren, bis zum Auftreten Jensens nämlich, im Zustand der Dekadenz begriffen. Den klassischen Stil der Reportage hatte die angloamerikanische Abart, vor allem aber der historische Henry Morton Stanley gegeben. Dann kam nach den großen lebhaften Bewegungen um 48 herum ein organischer Abstieg; der biologische Prozeß, der den Journalisten vom Dichter und Schriftsteller nach dem Arbeitseinteilungsprinzip abgespalten hatte, führte den Zeitungsmann in einer Abwärtsbewegung immer mehr von der literarischen Urzelle fort, in eine Sackgasse der Entwicklung hinein, wie es schien. In diesen Zeitläuften, vier Dezennien ungefähr, deren erstes Bewußtsein in dem bekannten Drama Gustav Freytags an der Person Schmocks reflektiert, erfuhr die Auffassung des Journalismus eine moralische Verschlechterung. Diese literarische und soziale Währung zieht sich bis in die Gegenwart herein. Ein Uhrmacher oder Stiefelputzer scheinen indifferent; dem Journalisten aber dichtet man ein Kainszeichen auf jeden Gedanken an. Es gibt gewiß eine Menge unehrlicher und schwatzhafter Journalisten; aber genau so viel Pfuscher und Schwätzer waren bis jetzt nicht imstande, die Dichtkunst zu diskreditieren. Oder doch?

Ja doch! Sieht man sich die Bücher an, die mit neuen Gedanken, mit Inhalt, mit Leben, mit Idealismus kommen, dann sind die besten von Journalisten geschrieben. Eine Menge neuer und guter Dinge strömt aus ihnen auf die Zeit über, und es ist so wenig ein Beweis gegen eine Zeit, daß ihr der Journalist etwas zu sagen hat, wie es ein Beweis wäre, wenn ihr der Uhrmacher oder der Stiefelputzer zu etwas verhülfen: jener, indem er sie aufzieht, dieser, indem er sie auf den Glanz herrichtet. Aber beides hat schon der Reporter besorgt.

Das Urbild aller Reportage, die Kolossalfigur des heroischen Reporters, hat in Henry Morton Stanley gelebt und geschrieben.

Gelebt und geschrieben: ich bitte, diese januskköpfige Energie zu bemerken, in der vielleicht schon der ganze fundamentale Unterschied zwischen dem Poeten und dem Reporter steckt. Beide haben ja, ganz abgesehen von der Gleichheit ihres Materials, des Wortes, viele Eigenschaften gemeinsam: aber das sind just nicht die des Dichters, sondern die jeder kräftigen und schöpferischen Persönlichkeit, Moltkes so gut wie Goethes, Bismarcks so gut wie Darwins. Dichter und Reporter ähneln einander also oft bis zur Unkenntlichkeit, und die Trennung wird erst deutlich, wenn der Dichter den Reporter gelegentlich beleidigt, indem er ihn beim Namen ruft. Aus Uebermut darüber aber setzt sich der Reporter auf eine Eisenbahn, fährt unter Palmen, Gletschern und fremden Sternbildern umher und schöpft von dieser köstlichen mannigfaltigen Welt in einem kurzen schnellen Buche den Rahm weg. Des Reporters Gesamtenergie mag ebenso groß sein wie die des Dichters, aber sie ist diffuser. Denn die praktische und extensive Energie des Reporters, der mitlebt, mithastet, mitschreit und im Abgrund des Ereignisses, im halben Sturz durch ein endlos verquicktes Geschehen mitten innehält und das Wort zum Querschnitt eines unteilbaren Entwicklungsstromes werden läßt, die Energie dieses Kavalleristen der Feder wird durch tausend kleine alltägliche Hemmungen, Demütigungen, Entnervungen aufgebraucht, während dem Dichter die selbstgerechte und egoistische Maschine seines Schaffens alle Verausgabungen weise erspart. Darum ist ein großer Reporter so viel wert wie ein großer Dichter. Er ist nicht die Korrumpierung eines ältern Typs, sondern eine Neusprengung, ein Produkt unsrer Nerven, eine Figur von eigenartiger und moderner Vitalität; und all sein Wesen ist in diesem zur Einheit personifizierten Wortpaar erhalten: Er lebt und schreibt!

Er lebt und schreibt: das tat Stanley, der Reporter. Er schrieb nicht nur, denn zweifellos hätte er auch dies allein als Spezialität gekonnt und mit seinem mächtigen Organisatorengehirn wunderbare Kunstgebilde geschaffen. Aber seinen Nerven bot es nichts; und vielleicht war er auch zu gescheut, um ein solches Achtel der Welt, wie es die Kunst ist, zu überschätzen. Flaubert in seinem Musenkoller war zweifellos ein Heros auf seine Art; aber daß diese Innerlichkeit und Beschränkung das Letzte und Aufreibendste sei, das will ich, nachdem ich es geprüft habe, getrost leugnen; es steckt hinter solchem Eigenarrest doch auch ein gut Stück Temperamentsmangel, ja menschliche Minderwertigkeit. Wie furchtbar ist dieser Stanley, wenn er die lächerlichsten — denn das sind die unübersteigbaren — Hindernisse überwindet! Ich kann mir, aus den Tagen meiner

reifern Entwicklungszeit, kaum einen stärker beeinflussenden Eindruck vorstellen, als jenen, den dieser Mensch aus einem Guß auf mich ausübte. In ihm war alles vereint: der Mächtige, der Gütige, der Soldat, der Literat, der Organisator; nichts von allem, was einen Mann ehren und mit Erfolg krönen kann, fehlte, und zuletzt schuf er noch schnell einen ganzen Staat, ein Reich, einen zukünftigen Weltmittelpunkt: das Kongo!'

Elegant und burschikos, nachlässig und gründlich zugleich, wie nur ein Reporter, frech in der Intuition und erschöpfend in der Beobachtung war er, Henry Morton Stanley, und legte in seiner Geschichte den klassischen Kanon der Eigenschaften des großen Reporters nieder. Und auch dies Schicksal des Reporters widerfuhr ihm: er wurde widerlegt, angefeindet, als Schwindler entlarvt und verachtet; der Entsatz Emin Paschas brachte ihm Undank, Verfolgung und Zeitungspolemik; seine spätern Fahrten Meutereien und den Verrat seiner weißen Offiziere, die ihn daheim denunzierten; die gewöhnlichen Schwätzereien der Philanthropen vom grünen Tisch über Negermißhandlungen hemmten sein großzügiges, unsentimentales Zivilisationswerk; seine erste Reise aber, seinen Hauptcoup, die Entdeckung Livingstones, schändeten sie ihm durch die brutale Lächerlichkeit, womit sie diese Tatsache bestritten, einfach bestritten, weil er ihnen Livingstone, the old man, der sich nun einmal lieber am Zambesi vergrub, nicht auf die Nase setzte, sondern in einem prachtvollen Literaturwerk — beinah hätt' ich gesagt: dichtete. Wie er diese Reise, nein, diese Reise ihn aus der Luft griff, ist in der Einleitung zu seinem Buche ‚Wie ich Livingstone fand' zu lesen. In diesen wenigen Seiten ist ein für alle Mal ein epochemachender Stil der Berichterstattung, die Tatsachen ohne deren Langeweile gibt, festgelegt.

In den Staaten angelsächsischer Zunge ist die Tradition des großen und heroischen Reporters unentwegt festgehalten worden; ja, Rudyard Kipling, der als der größte Dichter Britanniens gilt, gibt diesfalls eine unbequeme theoretische Nuß zu knacken. Kipling, ein englischer Indier, hat nämlich als Dreiundzwanzigjähriger seine Karriere als erfolgreicher und smarter Journalist begonnen, und seinen Reporter-Raid quer durch die amerikanischen Nordstaaten in einem Buche niedergelegt. Das ist nicht alles; er ist noch immer Journalist von reinstem Wasser und hat nie aufgehört, von diesem Beruf zu schwärmen. In ‚Das Licht erlosch' erzählt er nebenbei die Geschichte von verschiedenen Reportern aus den indischen Feldzügen und denen in Afghanistan, schildert er ferner das große Kesseltreiben gegen den Mahdi am mittleren Nil und die Gefühle, die einen plagen,

der von diesem berichterstatterischen Spektakel ausgeschlossen ist. Von Kipling aber in direkter Darwinscher Abstammungsfolge ging der Typus auf Johannes V. Jensen über, den Dänen, der seinerseits wieder den deutschen Reporterwindhund, dieses in mächtig ausgreifenden Sätzen durch unsern Stil jagende Tier, geboren hat, dieses Geschöpf der heroischen Magerkeit der Sprache und der nervösen Berichtsekstase.

Von Jensen zu sprechen, kann ich mir wohl schenken. Jedermann, der mit Literatur zu tun hat, kennt ihn. Man braucht ihm keine Empfehlung mehr zu geben. Um so mehr muß man darauf aufmerksam machen, daß Jensen nun wirklich, aber in einer ganz angemessenen Weise, für unsre Literatur fruktifiziert zu werden beginnt. Es gibt deutsche Reporter, die nun schon ebensogut Bescheid wissen in ihrer Technik und ebensoviel Person und Empfindlichkeit mitbringen wie Jensen. Es sind Arthur Holitscher, der ‚Amerika von heute und morgen' (bei S. Fischer in Berlin) und René Schickele, der ‚Schreie auf dem Boulevard' (bei Paul Cassirer in Berlin) geschrieben hat. Im Verlag Fischer ist ferner ein Buch des Dichters Emil Ludwig erschienen, das die Züge des Dichters und des großen Reporters vereinigt.

Jensen-Söhne — ist es ein Vorwurf gegen ihre Ursprünglichkeit? Nein, es ist eine Notiz über ihren literarischen Anschluß; gradesogut könnte man Jensen, und das mit viel bessern Gründen, Kiplingsches Epigonentum, Kipling aber Stanleysche Einflüsse nachsagen. Es geht ein direkter Weg von Stanley bis zu Schickele: alle diese Männer verkörpern und schildern ein modernes Lebensgefühl; ihr Werk ist nicht nur die schriftstellerische Wiedergabe, sondern die gereifte Dichtung; und das Fesselnde an ihnen ist, daß sie diese Dichtung reisen, daß sie dem Leser nicht nur Abenteuer referieren, sondern das Lebensgefühl, das sie selbst inmitten aller Sensationen umbrauste, übertragen, bis es ihm kribbelig wird in allen Knochen und er sich vor Lust eine Reise am Orte tanzt; das Wichtige aber ist, daß sie erziehen, daß sie ein Art Vorbild geben von moderner Männlichkeit und den vor Innerlichkeit vertrockneten Mitteleuropäer an die frische und freie Luft führen.

Stanley hat es gewiß am bittersten gehabt, und die Lebensgefahr, die ihn stündlich umgab, hat keinen mehr bedroht; es hat auch keiner mehr einen Kongostaat begründet. Aber der Griff, dieser catch-as-catch-can-Griff des modernen Menschen, der aus der Fülle des Lebens wieder die Lebensfreude fördert, ist Enkeln wie Ahnherrn gemeinsam. Daß diese Männer solche Bücher überhaupt reisten, dann schrieben, das ist eine frohe,

keine Angelegenheit, die den Mitlebenden zum Aufhorchen empfohlen wird.

Holitschers Amerikabuch ist informativ das beste, das bis jetzt geschrieben wurde. Kanada ist am reichsten geschaut. In den Staaten kam die Gutwilligkeit des Autors ins Feuer; er reiste vor allem als Sozialist, „not exactly“ als Sozialdemokrat, aber doch als Sozialist, in jenem vielleicht Fabianschen und Shawschen Sinne. Ich habe nun, aus einer Erfahrung, die an örtlicher Stabilität und Zeit jene des Autors vermutlich übertrifft, durchaus nicht seine gute Meinung von den Staaten und glaube, daß diese auf Jahrhunderte hinaus eine hoffnungslose Sache sind, noch immer vorausgesetzt, daß die Japaner ihr überhaupt den ihr nötigen Frieden geben. Aber darauf kommt es bei diesem von Landschaft, Menschlichkeit und Beobachtung schwellenden Buch nicht an. Es ist das Buch des großen Reporters, des Sehers und Verallgemeinerers, des Erziehers ohne Oedigkeit, des sozialen Genies, das Holitscher in den Männern und Frauen philanthropischer Organisation nicht geschrieben, sondern gestaltet hat, weil jede solche Gestaltung ein Stück Eigentemperament und Eigenbegabung in die fremde Figur hineinträgt. Der gleiche Zug, von einem mehr aesthetischen Geschmack ins menschlich Schöne statt Gute gewendet, liegt auch in dem Gesicht des Cecil Rhodes in Ludwigs Afrikabuch. Leben, ach, leben will, was dort genannt ist, und was nennt, und ein junger Reporter, männlich, kühn und empfindsam, stellt sich in hinreißende Situationen von Süße, Wildheit und romantische Unreife fremder Zivilisationen. In René Schickele aber ist Jensen überholt. Hier ist aus der Schlamperei der letzte und verschwendetste Reiz der Darstellung hervorgeholt. Dieser prachtvolle Elsässer vereinigt gallische und deutsche Eigenheit zu einem bravourösen Europäismus. Hier ist der Journalist der „ergriffene Mensch“, der Blutzeuge von Weltgeschichte, der Geist, der in Zungen redet. Roosevelt, Briand, Jaurès springen durch ihre Karriere, ihr Seelenleben, ihre Lebhaftigkeit in einen stilistischen Schnappsack hinein, in dem sie für alle Zukunft aufgehoben sein dürften. Der Aufsatz über Loyola ist einfach ein Meisterwerk. Mit schneidendem Scharfsinn durchschaut der Geist eines Lebenshelden den andern, zerlegt ihn auf seine simpelste und gewaltigste Triebfeder. Ein Mord, eine exotische Liebesgeschichte sind auf acht Seiten dauernd eingerahmt. Und wem ist dieses Buch geweiht? Den elsässischen Fremdenlegionären; deutsch Blut, französisch Ehr'! Allem Lanzknechttum, allem Heldentum im fremden Solde: auch dem Journalisten, auch dem Reporter!

Victor Arnold / von Kurt Tucholsky

Der Räuberpapa sitzt auf dem grünen Plüschsofa mit den Antimacassars und liest die Allgemeine Deutsche Räuberzeitung. Seine zu kurzen Beinchen baumeln unterm Tisch. Er hat eine gestrickte Pudelmütze auf und lutscht Kaffee aus einer großen Barttasse. Gold auf weißem Grunde: „Dem großen Räuber." Und darunter:

„Dem deutschen Mann mit starkem Bart
Ziemt diese Tasse eigner Art,
Damit zu Hausfraus Wohlgefallen
Nicht Tropfen auf das Vorhemd fallen."

Von der Wand grüßt ernst der Oeldruck des Ahnherrn. Auch Räuber. Papa raucht die lange Pfeife und nuckelt mit dem Kopf. „Sapristi, sie haben richtig die Knebelpreise erhöht — sieh mal an!" Und schnauft und ist so glücklich und zufrieden, daß man ihm seine Ruhe läßt.

Aber nun ist die Tasse leer. Die Flinte aus dem Eck, die Mütze herunter, hinaus in den grünen, grünen Wald: die Pflicht ruft! Wir sehen ihn sorglos scheiden. Denn wenn er nachher (bei Gott!) die mächtige Donnerbüchse explodieren läßt: baum! — dann wird er nicht versäumen, aus einer alten gelblichen Hornbüchse eine Prise zu nehmen, und in den dicken Pulverrauchschwaden wird man seine zittrige, fistelnde Stimme hören: „Ach, verzeihen Sie, bitte! Sind Sie vielleicht tot?"

*

Die Güte selbst. Aber versehen mit einem Gran von Lächerlichkeit, umkleidet mit einer aura, die unwiderstehlich zum Lachen reizt. Er kann ja nichts dafür: er klettert zwischen Himmel und Erde einher, ohne den Philosophen zu schaffen zu machen, er lebt sein bescheidenes Leben, hat seine kleinen Freuden und überzeugt doch ergreifend von der Jämmerlichkeit alles Irdischen. Er tut stets so, als sei er allein, zieht selige Falten durchs Gesicht und zeigt nun erst, wie klein er ist. Alle Bürger Carl Sternheims, die Maskes und die Wolkes, sind sein: diese immer ein wenig gereizte, quälige Stimme, diese schneidenden Freudentöne, ein besoffenes Bein, juhu! —: hier ist sein Feld. Was Willi Handl einst auf den Wiener Maran sagte, mag auch für Arnold gelten: „Das ist seine große komische Kunst, daß er so packende und so viele Mittel weiß, das Verhältnis zwischen jedem Wunsch oder Impuls, den seine Figuren äußern sollen, und ihrer tatsächlichen Kraft... unmöglich zu machen." Ich habe das Wort „ungeheuerlich" gestrichen. Ungeheuerlich ist Arnold nicht. Er ist ein guter, hausbackener Alter, und es bleibt eigentlich erstaunlich, woher er, der Jude, diese germanisch-christlichen

Oberförsterallüren hat; wie er die Knöpfmanschetten mit mächtigem Armschwung in das Futter zurückschnellt, wie er die Hände auf dem Rücken kreuzt, die Brust bläht und wie ein Puter herumstelzt, wie er vor dem Krach auf den Tisch trommelt und dann wie eine kleine dicke Kugel losschießt — woher hat er das? Woher die so seltene Fähigkeit, alle Dinge, die er am Körper oder in den Fingern trägt, sich anzupassen? Die Zigarre wird komisch, weil er sie raucht, und der Aktendeckel und die Lampe und der Hut — alle fangen an, ein bißchen lächerlich zu werden. Es ist manchmal, als wenn sich eine Tür öffnete, und kühl weht all die Nichtigkeit und der aufgeblasene Stolz der Erde herauf. Kinder, es ist ja alles nicht so schlimm! Aber bis zur Reflexion gedeihts nicht, denn gelobt sei der Herr: dieser weiß nicht, was er tut. Seine vorgesetzte Behörde ließ ihn zwar nicht schuldig werden, hat ihn aber der Pein überlassen: der Pein der leisen Lächerlichkeit. Wie eine dünne Gasschicht bibberts um ihn: eine Furche von Mund zu Nase, eine etwas zu hastige, abrupte Bewegung des kurzen Arms, ein schnelles Purzeln der Beinchen, und aus ists. Wir lachen. Er ist nicht beleidigt; er kommt keinen Augenblick auf den Gedanken, daß man etwa über ihn lachen könnte. Er ist doch ein reifer Mann, Teufel nicht noch einmal! Und fährt fort, dir — an seiner Zigarre saugend — die Maximen des menschlichen Lebens zu entwickeln.

Vor allem: Ordnung muß sein. Da hat man so seine festgesetzten Begriffe: Amt, Würden, die gesellschaftliche Stufenleiter handgreiflicher Erfolge — denn auf die kommts an! — und schließlich seinen gesunden Menschenverstand. Gewachsen zu Dobrilugk-Kirchheim, aber immerhin. Und prallt das nun mit einer rohen, draufgängerischen Außenwelt zusammen, so ists ein köstliches spectaculum. Zuerst merkt er nichts. Er wirtschaftet so umher, bis sich die Nadeln hümpelweise schmerzhaft ins Gesäß bohren. Setzt er sich drauf, so schreit er — zwiefach empört: als corpus und als Mensch. Wenn dann dieser kleine, wutschnaubende Mann herumturnt, schüttelt sich das Parkett, dem die Diskrepanz zwischen Wollen und Können ans Herz greift. Und schließlich unterliegt er und gibt dann das Reichste, das Größte, das Rührendste, was er zu geben hat.

George Dandin, der Hund bei Maeterlinck, Androklus, der liebe gute alte Schlehwein — es ist ja immer dasselbe. Da steht er, er kann nicht anders, Gott helfe ihm, Amen. Er wird ganz schrumpelig, seine Hände zittern ein bißchen, die Brille rutscht nach vorn, die Augendeckel sind schwer, sogar seine Kleidung bekommt einen trübseligen, traurigen Aspekt. Aus.

Und hier steckt die große Kunst Arnolds: das Licht erlosch, und er macht uns darüber weinen und schmunzeln. Er tut einem ja schrecklich leid, aber zum Helfen kommt man nie. Man muß zu sehr lachen. Ob er vorn an der Rampe hockt, ob er hinten im Lehnstuhl vergraben ruht — man fühlt, daß hier Einer am Ende angelangt ist. Aber man empfindet zugleich, wie lächerlich das ist. Ich habe in den Kammerspielen gehört, wie mein Nachbar in einem solchen Augenblick ganz laut sagte: „Och Gottchen!“ und dann weiter lachte. Wir sind ja nicht beteiligt und haben es leicht, über ihn zu lächeln. Dieser ewige Zigarrenstummel, der ganze Skatkerl, diese ulkige Beziehung zu den Frauen, die ganz unerotisch ist: uns wird behaglich und warm zu Mute. Und er schreckt vor nichts zurück. Er kann sogar die Trauer kompromittieren. Er wäre imstande, bei ganz Vorurteilslosen als „Selig Entschlafener“ mit einem Palmenwedel auf dem Bauch oder als trauernder Zylinder beim Begräbnis ein befreiendes Lachen zu erwecken. Er ist der Mensch aus der Himmelsperspektive. Solche Wesen, muß sich der liebe Gott sagen, gibts also. Das ist Trauer. So sehen sie aus, wenn sie von heftigen Emotionen geplagt sind: kurz, dick, jämmerlich, Mitleid erregend. Und jedes Parkett übernimmt die Rolle des Olympiers. Wir alle sehen: also so sieht man aus. Und wir freuen uns, wie „die Sklaven am Saturnalienfeste“.

Und wenn Gott einmal Besuch hat, dann wird er den fremden Herrn vor einen Garten führen, und drinnen sind Hunderte eingesperrt. Männer, aus verschiedenen Epochen, aber alle kurz, klein, kugelig. Manche geben sich quick, manche jämmerlich, einige kreischend lustig. Es sind die Gestalten Victor Arnolds. Und sieht sie der Fremde da drinnen zappeln und disputieren und herumwanken, im ganzen aber unendliches Mitleid verbreiten, dann wird ihm Gott, der Herr, lächelnd auf die Schulter klopfen und sagen: „Siehe, auch dies sind Menschen!“

Komödien / von Julius Bab

Eine Komödie ist eigentlich das Gegenteil von einer Satire. Denn eine Satire schreiben, heißt: die anmaßende Größe in ihrer wirklichen Kleinheit zeigen; aber eine Komödie schreiben, heißt: mit Lächeln aufzeigen, in wie kleinen Dingen sich noch das Größte offenbart. Witz und Humor — es ist beinah der Unterschied von Haß und Liebe. Die satirischen

Lustspiele kommen aus dem großen Zorn, die humoristischen Komödien aus der großen Freude. Und übrigens: je größer eines Mannes Weltgefühl ist, um so stolzere Objekte darf er für seine Komödie greifen. Wenn mich mein Flugzeug hoch genug trägt, sieht ganz Berlin nicht viel anders aus als ein krabbelnder Ameisenhaufen; und wer wahrhaft an Gottes Herzen lebt, dürfte auch über Caesars Weltherrschaft und Ermordung eine Komödie schreiben, während ein Satyrspiel über diesen Fall doch wohl nur eine Unverschämtheit wäre. Die Satire kommt aus der Vernunft und hat deshalb vernünftige Grenzen; die Heiterkeit ist grenzenlos wie die Seele. Der Deutsche wird die Präzision der französischen Lustspielschreiber nie erreichen, weil es ihn immer wieder zur Komödie lockt, ins Grenzenlose. Wer aber nicht mit witzig typischem Umriß Verlachenswertes hinwerfen, sondern uns das Leben in seiner belächelnswerten Kleinheit doch lieben lassen will, dem muß vor allem eine Heiterkeit im Herzen wohnen, die ihn nie verläßt, und die uns auf jedem Schritt seines Weges mit unverwirrbarer Zuversicht rüstet.

* * *

Mir scheint, daß es Hermann Essig, dessen rastlos ringende dramatische Arbeit immer wieder Beachtung erzwingt, vor allem an dieser Heiterkeit fehlt, an dieser unerschütterlichen Weltsicherheit, wenn er uns mit Komödien beschenken will. Sein Gelächter bricht plötzlich ab, sein Spiel erscheint plötzlich als hoffnungslos tragische Verknotung; und wenn er dann fortfährt, zu lachen, klingt es uns krampfhaft und schrill, und wir wagen nicht mehr, einzustimmen. Etwas Krampfhaftes, wild Zufahrendes, Besessenes steckt überhaupt in Essigs Art, das der freien Heiterkeit der Komödie besonders fremd ist. Indessen blitzte durch dies aufgepeitschte, wirr quellende Gewölk schon immer ein Strahl wirklichen Genies, eine Fähigkeit, das Lebendige im Kern zu fassen, mag es sich komisch oder tragisch darbieten. Dazu ist sein Geist durchaus nicht, wie Wedekinds im Kern verwandte Anlage, in die Schranken sexueller Monomanie gebannt: er sieht mehr Verflechtungen des Lebendigen als die erotische. Das gilt selbst für die (hier schon besprochene, neulich in Düsseldorf gespielte) Komödie ‚Frauenmut'; das gilt noch deutlicher für ein andres Lustspiel, das ich jetzt in Händen habe, und das nahezu ganz ohne sexuelle Motive auskommt. ‚Der Schweinepriester' (im Drei-Masken-Verlag) hat ein humoristisches Motiv von wirklicher Größe, wenn auch vielleicht eines, das bei der dramatischen Untauglichkeit des vierfüßigen Gegen-

spielers mehr in der Novelle als auf der Bühne zur Entfaltung gekommen wäre. Der Herr Pfarrer nämlich hat sein Herz an ein Schwein gehängt, an die Prachtsau Mischa, die er (das scheint mir eine Abschwächung) zwar auch auf den großen Preis züchtet, vor allem aber mit einer ganz naiven Bauernliebe liebt. Diese Liebe entfremdet ihn seinen geistlichen Pflichten. Der Kampf zwischen himmlischer und irdischer Liebe kann kaum einen Ausdruck finden, der mehr einfach und deshalb mehr grotesk wäre. Wie Essig empfindet, daß in diesem Kampf zwischen Amt und Sau eigentlich alle Probleme des naturüberwindenden Christentums ausgeschöpft werden müßten, das macht seine Genialität aus; daß er uns das aber auf Momente mit bitterm Fanatismus und ganz humorlos fühlen läßt, das zerstört die Komödie. Daß wir gezwungen werden, das arme Vieh, wenn es schließlich geschlachtet mit seinen beiden Hälften kreuzweis an der Wand hängt, wirklich als das Erlösungsopfer der Kreatur an den heiligen Geist zu empfinden: das ist freilich eine Probe von durchaus unalltäglicher Dichterkraft — aber das Lachen vergeht uns dabei. Ob dies dämonisch verbissene Temperament, das sich auch bei jedem Schritt in jede Situation so verbohrt, daß der dramatische Fortgang langsam und schwankend wird, ob diese besessene Gewalt jemals die geistige Freiheit gewinnen wird, mit der man Komödien schreibt, das ist fraglich. Den durchaus genialen Zug, die dichterische Hellsicht zeigt aber Essig in diesem Lustspiel nicht weniger als in seinen zahlreichen neuen seriösen Versuchen, von denen vielleicht noch später zu reden sein wird.

* * *

Nicht der gleiche Grad von Orginalität wie aus Essigs mit wilder Kürze hingeschleuderten Satzfetzen spricht aus dem Dialog von Leonhard Schrickels Komödien, die gleichfalls der Drei-Masken-Verlag vorlegt. Immerhin: wer sich so in den Stil eines ganz großen Dichters hineinleben kann wie Schrickel ersichtlich in die Sprache des ‚Zerbrochenen Krugs', der ist schon selber Einer. Es gibt Kopien, die originellen Kunstwert haben, und Schrickels Sprache hat wahrhaftig von Kleists Dialog mehr als die Haut. Da ist ein Würgen, Stoßen und Ringen der fliegenden und ineinander hakenden Repliken, da schmettern die Anakoluthe, die Ausrufe, die stotternden Vokale, da türmen sich die phantastischen Uebertreibungen auf einander, da pflanzen Lügner ihre grotesken Erfindungen mit einer Schärfe und Sachlichkeit aller Details hin, daß zwar nie die Gestalt des Richters Adam aus unserm Unterbewußtsein weicht, aber doch

auch in jedem Augenblick ein wirkliches Gefühl von Leben entsteht. Diese Kerle sind; und sie sind auch irgendwie liebenswert in all ihrer Verrücktheit oder Schurkerei. ‚Der Schneider' (das ist der Titelheld der einen Komödie), der den Künstlerwahnsinn hat, nach einem gipsernen Merkur, als dem Idealkörper, die Röcke für all seine durchaus nicht gottähnlichen Kunden zu schneiden, ist sogar eine ausgezeichnete Komödienerfindung — nur schade, daß er seine groteske Form von Idealismus nicht in einem rechten dramatischen Prozeß austrägt, daß vielmehr die ganze Handlung von einer banalen und mit dem Hauptthema kaum zusammenhängenden Erbschleichergeschichte bestritten wird. Und der Bürgermeister, Held in Schrickels andrer Komödie ‚Im Spinnewinkel', der die Hungersnot seiner armen Mitbürger ausnutzen möchte, um von der erwarteten Staatsunterstützung selber möglichst viel zu schlucken, wäre mit seinen hundert Kniffen und Verlegenheiten und neuen Kniffen gewiß ein amüsanter Schurke, wenn die ganze Intrige nicht so stillos unmöglich phantastische und vertraut realistische Motive zusammenknüpfte. In beiden Fällen gewinnt man den Eindruck, daß bei Schrickel die Lust an den Figuren das Ursprüngliche war und eine Handlung mit vieler Mühe, aber nicht mit vollem Gelingen hinzukonstruiert wurde. Woraus wohl auch folgt, daß der Dialog nicht, wie bei Kleist, mit seinen lebendigen Stößen doch immer sicher vorwärts führt, sondern häufig selbstgenügsam und verwirrend im Kreise strudelt. Immerhin: hier ist ein merkwürdiges Talent, das unter der Anleitung eines tüchtigen Dramaturgen sehr wohl fähig wäre, in den öden Hallen unsrer Lustspielliteratur manch schönes Stück aufzustellen.

* *
*

Als eine hübsche Möglichkeit möchte ich auch die Komödie ‚Der Hühnerhof' begrüßen, die von Friedrich Neubauer verfaßt (und im Verlag S. Fischer erschienen) ist. Freilich einstweilen nur eine Möglichkeit; Material zu einem Lustspiel, kein eigentlich dramatisches Werk. Dieweil dem Krippenbauer sein Weib gestorben und er noch gut bei Kräften ist, reißen sich die zahlreichen ledigen Bäuerinnen des Dorfes um ihn, und er bekommt sie alle: erster Akt. Als sie ihre Gemeinschaft merken, machen sie einen Aufstand und verprügeln ihren Hahn im Korbe: zweiter Akt. Und als sie hernach alle in feierlicher Prozession ihre sieben unehelichen Mädel zur Taufe führen, tröstet sich der Bauer, in dem Gedanken, daß sein Sohn (aus erster Ehe) mit diesen Mädeln vielleicht dereinst das Geschäft fortsetzen

wird: dritter Akt. Das ist alles und für eine dreiaktige Komödie etwas wenig. Aber im Detail stecken außerordentliche Talentproben. Freilich dieser brutale Hahn-Bauer wird uns nicht interessant, und weil er sich in keiner Richtung sonst menschlich vor uns ausbreitet, ist die Komödie wohl auch zu dünn. Aber unter den bäurischen Hennen ist eine mit ein paar starken Strichen als der lebendigere, stolzere, menschlichere Mensch herausgehoben; ein zynischer Dorfdoktor und ein weiser alter Knecht sind nicht schlechter als bei Anzengruber gemacht; und sogar ein verschüchtertes Kind ist da, das wirklich spricht wie ein Kind. Das sind für jeden, der weiß, was so in deutschen Lustspielen produziert wird, erstaunlich gute Dinge; und wer die Hoffnung auf eine neue deutsche Komödie nicht begraben will, weil er sie nach den drei oder vier Beispielen, die es gibt, zu den herrlichsten Dingen der Welt zählt, der wird fortan auf den Namen Friedrich Neubauer aufmerksam achten.

Einer alten Ehefrau Klage / von René Schickele

Ich war Urwald und Meer und habe nicht gegeizt,
dich mit der ganzen Pracht der Schöpfung zu umschwemmen,
ich lag in Ebbe und Flut vor deinen Dämmen —
vielleicht, wer weiß, hab ich dich nie gereizt?

Ich war das Kind, das Mädchen und die Frau,
mit der du hättest spielen oder leiden sollen . .
Erkennst du nicht, wenn Augen kämpfen wollen,
die Hand schwer wird, die Stimme rauh?

Viel Abenteuer trug ich unberührt in mir,
Weltfahrten, Liebesstreiche, Tod und Auferstehung,
der unterjochten Herzen strahlende Erhöhung,
von Helden sah ich eine ganze Schar in dir.

Doch wir, wir wurden rund und dumpf und immer runder,
als füllte Langeweile uns wie eine Sanduhr an,
wir kitzeln mühsam, hassen uns nicht leichter dann und wann,
wir stoßen Lust auf, gähnen Abenteuer, schnarchen Wunder.

Aus einem Band neuer Gedichte, die unter dem Titel ‚Die Leibwache' im Verlag der Weißen Bücher zu Leipzig erscheinen.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Neue Wiener Bühne. Hier spielt man ununterbrochen: ‚Die Schiffbrüchigen'. Nur vor drei Wochen etwa, an einem Freitag-Abend natürlich, gab es eine kleine rituelle Literatur-Uebung: „Familie Großglück' von Schalom Asch. (Der Betrieb der ‚Schiffbrüchigen' wird jedoch nach wie vor in vollem Umfang...) ‚Familie Großglück' spielt unter posener kleinbürgerlichen Juden, die Schalom Asch sehr genau kennt, und von deren Art und Leben er viele nette, aparte und drollige Züge in seine Komödie eingezeichnet hat. Familie Großglück ist im Abstieg, Familie Bornstein im Aufstieg. Großglücks Töchter sind ein wenig degeneriert, Bornsteins Tochter ist ein tüchtiger Mensch, erwirtschaftet Geld, heiratet den jungen Großglück, pölzt die feudal verfallende Familie und wirft die eigene aus dem Hause, wie die Begriffe ‚Großglück' und ‚Bornstein' allzu innig zu konfluieren drohen. Denn Fräulein Bornstein schätzt Namen, Tradition, Rang, hat Sinn für soziale Unterschiede und zeigt sich diesbezüglich, sowie sie einmal oben ist, sentimentalen Verwischungen durchaus abgeneigt. Das ist, ungefähr, die Hauptsache dieser sehr schmalen, unterernährten Komödie. Sie wird in einem verschämten nicht-mehr-Jüdisch und noch-nicht-Deutsch gespielt, dem einige Jargonworte als Echtheitspflästerchen aufgeklebt sind. Von solcher scheuen Sprache kann naturgemäß einer Komödie weder Kraft noch Farbe kommen. Sehr gespannt war man auf „die Kaufleute aus Lodz", von deren baldiger Ankunft in der Komödie wiederholt geheimnisvoll wie von der Ankunft der heiligen drei Könige geraunt wird. Sie erscheinen erst zum Schluß des Stückes, mit einer Mappe unterm Arm, begeben sich sofort ins Komptoir, und jemand setzt sich ans Klavier und spielt vor. Höchstwahrscheinlich also Herren von der Operette, die Kaufleute aus Lodz.

Als Bornsteins zielbewußte Tochter war Fräulein Hertha Wolff kaum in ihrem Element. Aber sie scheint eine Begabung; irgend eine kleine dunkle Flamme brennt in ihr. Das kleine Fräulein Freytag, zum ersten Mal auf der Bühne, hat einen Zug von Originalität in seiner nervösen Niedlichkeit. Eine andre junge Dame, Fräulein Angel, entbehrte des Anlasses, sich bemerkbar zu machen, tat es aber dennoch. Her Großmann ist komisch und steckt voll Finessen. Eine sorgsame Regie hat ihn, sehr zu seinem und unserm Vorteil, genötigt, sie stecken zu lassen. Auch die übrigen — das ist schon so bei Stücken von Schalom Asch — „spielten sich leicht".

* * *

Deutsches Volkstheater: ‚Frau Margit‘ von August Strindberg. An die plötzliche Leidenschaft des Deutschen Volkstheaters für Strindberg glaube ich nicht. Da muß etwas dahinterstecken: eine Politik, ein Spezial-Ehrgeiz, eine Schauspieler-Sache. Oder, das Wahrscheinlichste, ein Mißverständnis. Wer weiß, was man der Dramaturgie des Deutschen Volkstheaters über Strindberg und ‚Frau Margit‘ für Bären aufgebunden hat. Gewiß hat man ihr listig verschwiegen, daß das Schauspiel ‚Frau Margit‘ ein imponierend wuchtiger Brocken unverarbeiteten Rohmaterials, darin, leuchtend eingesprengt, das gedanklich- und dramatisch-Besondere schon enthalten, das wir Strindberg nennen. Und daß sonach ‚Frau Margit‘ für die, die ihren Dichter lieben, viel bedeute, dem heutigen Theater aber nichts als drei langweilige und kalte Stunden.

Daran konnte auch eine eifervolle und ehrgeizige Darstellung nichts ändern. Fräulein Gemma Boic ist gewiß eine sehr kluge und talentierte Künstlerin, mit aller vielfältigen, farbigen Unruhe vortrefflicher Modernität begabt. Aber ihre ganze Art, Stimme, Haltung, Geste, ist von einem bösen Geist der Kleinheit besessen. Es war ein fast rührendes Schauspiel, wie ihre Frau Margit gegen ihn ankämpfte; manchmal zog er sich auch, von einem besonders schön und stark gesprochenen Wort exorziert, für Augenblicke zurück, kam aber doch immer wieder, verwandelte hohen Streit in Zank, Seelenschmerz in Nervosität, Verzweiflung in Aerger, stolzes Ich-Bewußtsein in kindischen Trotz und Frau Margit in eine gereizte Kleinbürgerin. Bedauerlich, wenn er die Oberhand behielte über diese sympathische Künstlerin, die, das merkt man, von Größe weiß und Talent hat zur Persönlichkeit.

*

‚Der Hinterhalt‘, Komödie in vier Akten von Henry Kistemaeckers. „Man kämpft“ — sagt Kistemaeckers — „vorzüglich in den Schlachten, auf die man vorbereitet ist. Aber plötzlich gerät man ganz ahnungslos in einen Hinterhalt. Solch ein Hinterhalt, der zeigt erst die Charaktere.“ Wie wahr! Strindberg, zum Beispiel, das war ein Hinterhalt, in den das Deutsche Volkstheater ganz ahnungslos geraten. Da zeigte sich der Charakter. ‚Der Hinterhalt‘ aber, das war eine von den Schlachten, auf die es vorbereitet war, und in der es sich demzufolge auch glanzvoll bewährte. Zum Beispiel der vortreffliche Herr Homma; Herr Klitsch, der im Salonstück einen so hübschen Ton innerer Sauberkeit hat; Herr Kutschera, bieder um und um, vom Kragen bis zu den Schuhsohlen; Frau Wallentin, die immer eine gute Schauspielerin war, und deren Spiel, seit

sie durch Schmerz und Bitternis gegangen, von einem neuen Quell der Wärme und Innigkeit durchrieselt scheint; das kluge, ohne Weinerlichkeit empfindsame Fräulein Hochwald — sie alle zeigten sich dem Kistenmacher durchaus gewachsen. ‚Der Hinterhalt' ist eine tüchtige Komödie, voll Spannung und Vornehmheit, für unser Volkstheater wie nach Maß gearbeitet. Gleich im ersten Akt befindet man sich in Nizza, auf einer feudalen Terrasse, Privatvilla am Meer. Herren und Damen gehen plaudernd oder setzen sich in Korbstühle und äußern sich über das Glück. Hierbei erfahren wir, daß Herr Klitsch der verheimlichte Sohn von Frau Wallentin. Zweiter Akt. Im Hintergrund wird ein Pneumatik wiederholt von rechts nach links und von links nach rechts getragen, was, wie beabsichtigt, die Illusion einer im vollsten Betrieb stehenden Automobilfabrik erzeugt. Arbeiter und Fabrikant haben eine Differenz, im Nu ist Streik, und Herr Klitsch, bisher dem Kapital dienstbar, geht, weil er sich gekränkt erachtet, in soziale Opposition. Im dritten Akt ist Herr Homma eben im besten Zug, Herrn Klitsch zu erwürgen — der hat ihm mitgeteilt, daß, füge sich der Fabrikant nicht den Arbeitern, die Fabrik in die Luft gehen werde — da stürzt Frau Wallentin herein und ruft: „Töte ihn nicht, er ist mein Sohn!", worauf Homma sich betreten in den Hintergrund zurückzieht. Nachdem der erste Choc überwunden, wankt Herr Klitsch zum Schreibtisch, um die Explosion telephonisch abzubestellen, aber indes wir noch zitternd bangen, ob die Nummer besetzt sein werde, kracht es schon. Im vierten Akt — keinen wird das wundern — bietet das Deutsche Volkstheater ein Bild trauriger Verwüstung. Menschenleben sind selbstverständlich nicht zu beklagen, den Kistemaeckers ist ein kräftiger, aber kein roher Dramatiker. Ein Herr erscheint (nicht der Direktor) und sagt: „Ich habe Kapitalien, die zu nichts taugen." Später betritt Frau Wallentin das Zimmer und lehnt in Ergriffenheit und Herzensnot am Türstock. Ach, wie oft im Lauf der Jahre sind schon Frauen so in die Salons des Deutschen Volkstheaters hineingewankt und in Ergriffenheit und Herzensnot an der Tür stehen geblieben! Herr Homma scheint unversöhnlich, auf Intervention des Fräulein Hochwald jedoch wird die Schlange Zwietracht vom Kaninchen Edelmut verspeist, und bei Vorhangfall sehen wir die Familie unter einem einzigen Zuckerhut versammelt. Hier bemerkt der Autor in der Klammer: „Sergine entfernt sich mit Annie langsam nach links, in der Aureole der aufgehenden Sonne, im Lichte des Lebens, das ohne Aufhören stets von neuem beginnt . . .". Oh, vous méchant, vous!

Wieder ein neuer König—! / von Wippchen

Veröffentlicht von Julius Stettenheim

Wied, im März 1914

Ein Königsthron ist, wie allgemein bekannt, ein kostspieliges Stück Möbel. Ist er — verzeihen Sie das harte Wort! — besetzt, so ist er überhaupt nicht für Geld zu haben, und ist er frei, so sind so viele männliche Reflektanten vorhanden, daß man vor lauter Stammbäumen den Wald nicht sieht. Wo nur irgend ein stellenloser Prinz wie ein Pilz aus der Erde schießt, da erklärt er sich bereit, das den leeren Thron umgebende Volk glücklich zu machen. Er fühlt sich Vater des zukünftigen Volkes. Und der feierliche Einzug in die neue Residenz steht vor der Tür.

Natürlich geht es nicht immer so glatt von statten wie ein Haar durch die Milch. Es ist nicht alles Gold, was die Morgenstunde im Munde hat. Es giebt Throne, die reparaturbedürftig sind. Dem einen fehlt ein Bein, dem andern der Polster, dem dritten die Lehne. Manchem Purpur fehlt ein neues Futter, und dies Futter ist dann ein gefundenes Fressen für die Gegner des neuen Monarchen, welche den Aberglauben verbreiten, solch ein Purpur bringe Pech und Schwefel ins Haus. Mancher König, der sich in solch einen Doppelpur gehüllt hat, verfiel mit seinem Antrag um eine Zulage zur Zivilliste im Parlament einen Durchfall, von dem er sich niemals erholt hat.

Natürlich geht es, wie gesagt, nicht immer so glatt wie in Wied. Nicht immer ist ein Thron vorhanden, der nur zu besteigen ist wie eine mit Schnee bedeckte Bergspitze; und wenn er gefunden und bestiegen ist, so steht er nicht immer fest auf den vier Beinen wie ein Klavier auf dreien. Ich erinnere nur an Richard den Dritten, der sein Königreich für ein bares Pferd losschlagen zu wollen erklärte, ohne daß es ihm gelang. Wahrscheinlich wäre er sein Königreich auch nicht losgeworden, wenn er ein größeres Thier, zum Beispiel eine Giraffe oder einen Elephanten, geboten hätte. Augenscheinlich waren die damaligen Engländer schon so schlau wie die heutigen und überzeugt, daß das erwähnte Königreich unter Brüdern oder ähnlichen Verwandten kein Pferd werth gewesen ist, und daß der dritte Richard sie mit dem Roß übers Ohr hauen wollte, als er es wie sauer Bier ausbot. Wer diesen Richard nur ganz oberflächlich, etwa aus einer Neueinstudierung kennt, wird wissen, was ihm bevorstand, wenn er mit seinem Pferd das Königreich gekauft hätte und erschienen wäre, um das König-

reich einzukassiren. Der Käufer wäre ganz gewiß am selben Mittag zu einer Henkersmahlzeit zur Tafel gezogen worden, einer Mahlzeit, die aus Gras bestand, in das er zu beißen hatte.

Das ist nun anders geworden. Wenn sich heute ein Land findet, das keinen König hat, so ernennt ihm Europa einen, der in den neuen Thron hineinpaßt. Der Vorgeschlagene pflegt mit rauschendem Beifall empfangen zu werden. Gewöhnlich ist er ein Sohn aus einer mit Prinzen reichgesegneten Herrscherfamilie, dem es bis dahin nicht im Traum einfallen konnte, plötzlich von Gottes Gnaden zu werden. Die Krone fällt ihm wie eine Dachpfanne aufs Haupt, er fängt im Handumdrehen zu geruhen an und verwandelt sich, wenn er von sich spricht, aus der ersten Person Singularis in die erste Person Pluralis. „Wir sind allein", sagt ein König, wenn er sagen will, daß er allein sei — das ist die Konjugation der Könige.

Der neueste Herrscher ist der König von Albanien. Er hat als Prinz zu Wied das Licht der Welt erblickt, ist also ein geborener Zu Wieder. An der Wiege wurde ihm zwar wahrscheinlich viel vorgesungen, aber gewiß nicht, daß ihm einst die Krone von Albanien zufallen würde. Um so über und überraschter wird er gewesen sein. Er kann sich glücklich preisen. Wie wenige Prinzen gelangen auf den Thron! Die meisten müssen unten bleiben und froh sein, wenn sie einmal den Auftrag erhalten, den König zu vertreten. Wie mancher Prinz muß den brennenden Durst, etwas andres als Verzicht zu leisten, dadurch löschen, daß er sich heimlich auf den Thron schleicht und sich dünkt, König zu sein. Und wie mancher Prinz hat wirklich Talent zum König und sitzt nun da wie Ritter Toggenburg, der nichts weiter kann als nach dem Fenster sehen. Ich erinnere an Schillers Don Carlos, an den Prinzen Karneval, an Demetrius und an andre, welche nur Prinzipale, niemals aber Könige werden. Der Storch, der einen Prinzen bringt, ohne eine Krone beizufügen, ist und bleibt ein Pechvogel.

Von Eingeweihten wird versichert, daß der nun entprinzte Souverän, wie ihn der Kaiser von Oesterreich genannt hat, ein guter König zu werden verspricht. Sie fügen hinzu, der Purpur sitze ihm wie angegossen. „Jeder Zoll ein König!", wie Seine Majestät der König Lear sagt. Man kann also ausrechnen, wie viele Könige in dem neuesten stecken, wenn man annimmt, daß er sich des Militärmaßes erfreut.

So können wir denn Albanien gratuliren. Das Weitere wird sich finden, wenn man nur sucht. Aber das ist grade das Schöne an dem Weiteren, daß es sich immer findet, auch dann, wenn es nicht gesucht wird.

Antworten

S. H., Westfalen. Sie schreiben mir: „Halten Sie mich nicht für einen Philister oder Pharisäer, aber das moralische Niveau eines Provinztheaters ist undenkbar tief. Inner- und außerhalb des Theaters finde ich keinen, dem Kunst und Theater Selbstzweck sind, allen sind sie Mittel zu allen möglichen, so widerlichen und gemeinen Zwecken... Man hört nichts andres als gemeine Worte...". Sie sind nicht der Erste, der so urteilt. In Berlin ist es besser, weil anständige und einflußreiche Leute sich für das Theater interessieren und auch ein Stückchen öffentliche Meinung wenigstens hier und da kontrolliert. In der Provinz ist hunderterlei zu tun. Aber warum tuts keiner? Warum sitzen alle die jungen Leute, die so etwas können, in Berlin, und warum streben alle, aus der Provinz herauszukommen? Gewiß: man wird dort nicht so rasch das, was Leute, die es nicht kennen und darum erstreben, „berühmt" nennen. Aber ist es nicht ungleich lohnender, in Bitterfeld und in Thorn und überall in den kleineren und mittleren Städten für die Dinge zu wirken, die uns in Berlin selbstverständlich geworden sind — und ist es nicht sogar ehrenvoller, als hier einer unter vielen und schließlich doch bestenfalls dritten Ranges zu sein? Geht in die Provinz, und Ihr, die Ihr schon da seid, arbeitet, arbeitet, arbeitet! Denn leider steht es noch immer so, daß aus dem riesigen Flachland mit den bedenklichen Tiefebenen die einzige Feste Berlin himmelhoch aufragt. Wir wollen sie nicht schleifen — wir wollen ein Hochplateau!

Alexander Moszkowski. Ach, ich bin so müde, ach, ich bin so matt! Soll ich Ihnen wirklich zu hundertunddritten Mal auseinandersetzen, daß Mechanik mit Kunst nichts zu tun hat, es sei denn mit der Vermittlung der Kunst? Ein Trugschluß ist es, der bei einem Mann von Ihrem Scharfsinn eigentlich überrascht, daß sich der Kino zur Bühnenkunst ebenso verhalte wie der Buchdruck zur Literatur. Der Buchdruck ermöglicht die Kenntnis der Literatur überhaupt erst; der Kino macht sie den Faulen mundgerecht und maßt sich an, den Menschen entbehrlich zu machen. Nein, es ist nichts, es wird nichts, und das Argument der unzählig vielen Kinos auf der Welt hilft Ihnen verdammt wenig. Schließlich gibt es auch tausende von Schundromanen. „Andreas Hofer, der Wirt des Gasthauses ‚Am Sand' im Passeiertal, war ein schlichter Mann, der als nicht unbegabt, aber als unklar, leicht vertrauend, jedoch auch leicht mißtrauisch, als tapfer, wenn auch nicht als löwenmutig, als unbedingt kaisertreu, mehr aber noch als schwärmerischer Anhänger der katholischen Kirche geschildert wird. Und seltsam: der Film zeigt uns den Sandwirt genau in dieser Art, Zug für Zug. Der Zuschauer möge darauf achten." Der Zuschauer, der Lust hat, darauf zu achten, dadurch seine Augen und seinen Geschmack abzustumpfen — der geht uns doch wohl beide nichts an.

B. J., Leipzig. Eure städtischen Behörden sind wieder entsetzt über Martersteig, und eure Zeitungen schreiben, daß seine Stellung erschüttert sei. Das Defizit des letzten Jahres beträgt nicht siebenhunderttausend Mark, womit man schon zufrieden gewesen wäre, sondern neunhunderttausend Mark. Man sollte meinen, daß die Stellung des Publikums erschüttert sei, nicht: eines Intendanten, der bei der Wahl der Lockmittel für dieses Publikum

so etwas wie ein künstlerisches Gewissen nicht völlig unterdrückt hat. Der Bericht über die Aufführungen liegt vor. Er beweist, daß sehr anständig gearbeitet worden ist. Aber es ist eben ungemein schwer, mit anständiger Arbeit Geld zu verdienen. ‚Das Farmermädchen‘ hat fünfzig volle, ‚Der Zorn des Achilles‘ zwei leere, ‚Filmzauber‘ vierundfünfzig volle, ‚Bürger Schippel‘ sieben leere Häuser gehabt. Das ist der Lauf der Welt. Wenn also euern Magistrat die vollen Häuser mehr freuen als die leeren, so bleibt ihm nichts übrig, als einen Intendanten anzustellen, der sich kontraktlich verpflichten läßt, vom ersten Januar bis zum einunddreißigsten Dezember in den drei städtischen Theatern Leipzigs nichts als geaichten Schund zu spielen.

‚Concordia‘ zu Wien. Ihr schreibt einen literarischen Wettbewerb aus, zu dem zugelassen werden: „a) Novellen im Höchstausmaße von . . ., b) Einakter ungefähr im selben Ausmaße. c) Feuilletone.“ Feuilletone! Und der Preis? „Geldpreise werden nicht ausgeschrieben. Der Preis soll hauptsächlich darin bestehen, daß eine Jury von Schriftstellern einer Arbeit die Auszeichnung zuteil werden ließ, sie als die beste aus dem übrigen herauszuheben, und daß der Journalisten- und Schriftstellerverein ‚Concordia‘ die prämiierte Arbeit zur Veröffentlichung im ‚Concordia‘-Kalender bestimmt hat.“ Also um die Ehre. Aber ich möchte bloß wissen, woher Ihr Euch die geliehen habt, daß Ihr so verschwenderisch damit umgehen könnt.

Wilhelm C. Stuecklen, Pertisau. Sie schreiben mir: „Ich erhoffe von Ihrem Gerechtigkeitsgefühl, daß Sie der Abwechslung halber die sonst stets dem Angriff dienenden Spalten Ihres Blattes auch einmal der Abwehr öffnen.“ Aus diesem unsinnigen Satz geht hervor, daß Sie entweder überhaupt nicht lesen können oder doch mein Blatt nicht lesen. Was also wissen Sie von meinem Gerechtigkeitsgefühl? Wenn mein Mitarbeiter der Meinung war, daß es unnötig sei, unser Gedächtnis mit Ihrem Namen zu belasten, so hat er damit für keinen Menschen außer für Sie ausdrücken wollen, was Sie ihm unterschieben. Er tut nicht Ihr „ganzes ferneres Schaffen“ ab, als läge es fertig und schlecht vor ihm. Er hat sich nur über Ihre Produktion geäußert, soweit sie sichtbar geworden ist. Um auch Ihre Zukunft zu beurteilen, müßte er Ejlert Lövborg heißen und nicht Hans Harbeck. Wenn Sie aber versprechen, daß es Ihr „heißestes Bestreben“ sein wird, mir Ihren Namen „in Gedächtnis einzuhämmern“, so freut mich das schon darum, weil ich ganz und gar kein Talent zum Amboß habe. Ich hämmere selbst.

Thüringer Landeszeitung. Der Direktor des Stadttheaters von Erfurt — der Mann heißt William Schirmer — hat euch die Referentenplätze entzogen. Wie die Tägliche Rundschau mitteilt, begründet der wackere Knabe das damit, daß „die Kritiken des Rezensenten weder ein künstlerisches noch ein geschäftliches Interesse für das Institut hätten“. Sieh an! Wenn die Journalisten von Erfurt und den umliegenden Dörfern und Städtchen einen Funken Solidaritätsgefühl im Leibe haben, dann schweigen sie diesen Thespiskärrner zunächst einmal tot. Es soll und muß überall solchen Brüdern mit unbedingter Schärfe klar gemacht werden, daß der Kritiker mit der Bilanz des Theaters nichts zu tun hat, daß er einem halb oder beträchtlich mehr als halb wirtschaftlichen Unternehmen, wie es das Theater schließlich ist, weder freundlich noch feindlich gegenüberzustehen hat. Er hat einen Eindruck zu

haben, diesen nach seinen Kräften wiederzugeben und, im allergünstigsten Falle, dem Volk ein Leitstern zu sein. Die Kasse des Direktors hat er nicht zu füllen. Wenn das gefordert wird, dann sind wir bald so weit, daß man unangenehme Kritiker — nämlich die den Theaterdirektor nicht ganz so sehr wie die Wahrheit lieben — kurzweg durchprügeln läßt.

C. V., Berlin. Aber, lieber Mann: es handelt sich doch nur um Kunst! Ja, wenns noch ein Rennbericht wäre und da stünde, daß Metastasio sich an der Hürde das Genick gebrochen hat und Tarantella Erste geworden ist — während in Wahrheit Metastasio gesiegt hat und Tarantella krepiert ist: dann würde der Abonnent aufmucken und der Reporter mächtig gerüffelt werden. Weil es aber um keine kostbaren Pferde, sondern bloß um eine Dichtung geht, so schadet es weiter nicht, daß ein Anonymus in der Berliner Morgenpost die folgenden Sätze niederlegt: „Eva Martersteig las im Bürgersaal des Rathauses ihr Drama ‚Helenas Heimkehr' vor. Ueber den literarischen Unwert des Stückes läßt sich nicht einmal streiten. Ist es denn wirklich so unbedingt nötig, alles ans Publikum zu bringen?" Nein, wirklich ist es das nicht. Am wenigsten nötig aber scheinen mir Leute, die schon für das Programm nicht so viel Aufmerksamkeit erschwingen, um zu ersehen, daß da ein Drama Emile Verhaerens vorgelesen wurde. (Das ist der Mann, Morgenpostillon, der neulich im Hotel Esplanade eine Conférence hielt. Wer? Nein, nicht der urkomische arbiter elegantiarum aus Paris; aber auch so ein Franzose oder Belgier oder Vlame.) Dabei ist nun nicht etwa von Bedeutung, ob das Stück tatsächlich gut oder schlecht ist. Von Bedeutung ist nur, immer wieder, mit welch sträflichem Leichtsinn dergleichen bei uns abgetan wird. Am nächsten Tage kam eine Berichtigung: „Im gestrigen Referat ist durch ein Versehen der Name des Dichters weggeblieben." Gelogen, dumm und unverschämt gelogen. Der Name war ja genannt: Eva Martersteig. So ungebildeten, unfähigen und unaufrichtigen Patronen erlaubt ein reicher Verlag, sein Papier für vierhunderttausend Abonnenten vollzuschmieren. Und wenn du, Morgenpostillon, das hier liest, wirst du dich baß verwundern, daß man kleine Irrtümer und Dummheiten so ernst nehmen kann. Und wirst achselzuckend zu großen übergehen. Ich aber, der ich dir vor acht Tagen einen Jubiläumsspeech gehalten habe — „ick dementiere mir". Als einmal der Doktor Sigl in seinem ‚Vaterland', ganz gegen die Tradition dieses Blattes, eine Maßnahme des Prinzregenten Luitpold gebilligt hatte und am nächsten Tage durch eine andre Maßnahme der Regierung aufs peinlichste überrascht wurde, — da schwur er öffentlich: „Ich lobe keinen Wittelsbacher mehr!" Ich huldige keiner Tageszeitung mehr, und wenn sie vier Millionen Abonnenten hat.

Albert E. Ein schönes Bild, indessen... Wie wärs, wenn Sie die Korrektur Ihrer Kritiken ein bißchen sorgfältiger läsen? Sie schreiben über ein Buch von Ernst Weiß: „‚Pshaw', sagte die Natur wie ein echter Indianer, und über das Bett des Sterbenden neigen sich zeugend die Eltern." Das grenzt ja fast an die Strophe, die eine (allerdings erst zwanzigjährige) Dame meiner entferntesten Bekanntschaft zur Silbernen Hochzeit ihrer Eltern nicht nur verfaßt, sondern sogar vor zahlreichen Gästen aufgesagt hat: „Wir nahen uns an diesem frohen Tage Als Kleeblatt, das Ihr selber habt gepflückt — Wir machten Euch beim Pflücken viele Plage, Denn dreimal habt Ihr Euch nach uns gebückt."

Rundschau

Theater-Hohenzollern

Hohenzollern, sobald sie, abgesehen von dramatischen Militärparaden, also sozusagen im Laufschritt, in ernsten Dichtungen auftreten, haben kein längeres Leben als unsittliche Künstlerpostkarten. Im Nu sind sie gepackt und der gefährdeten Oeffentlichkeit entzogen. Eine Neben- oder Vor- oder Ueberzensur füllt hier die immer noch beträchtlichen Lücken der offiziellen Zensur aus und schützt die verehrten Ahnen, vom hochseligen Herrn Großvater die ganze Siegesallee hindurch, vor der geschichtlichen Wahrheit. Das Hofmarschallamt, eine bekannte und berufene literarische Instanz, hat sich aus den absolutistischen Dämmerzuständen der Nation das Recht gewahrt, preußisch-historische Stücke auf ihren Gehalt an amtlich geaichter Loyalität zu untersuchen und minderprozentige Produkte zurückzuweisen. Das neueste Beispiel: ‚Louis Ferdinand, Prinz von Preußen', ein Drama von Fritz von Unruh.

Die gesetzliche Grundlage? Weit mehr interessiert mich die Ausübung des Rechts. Die Wahrer einer restlos herrlichen Hohenzollernlegende (jeder Zoll ein König!) sagen: Wir wollen keinen einstigen preußischen König anders sehen, als er auf Repräsentationsbildern zu sehen ist: wie er, aus eigenstem Willen und unter Begnadung von Oben, einen grundlegenden Akt vollzieht, oder mit einer energischen Bewegung des rechten Arms den Feind aus dem Lande jagt. Dramen, bei denen der Hörer auf den Gedanken kommen könnte, der König sei auch ein Mensch, sind zu unterdrücken. Ueberhaupt Hohenzollerndramen, bei denen man auf einen Gedanken kommen könnte. Dahingegen werden Jambenorgien, in denen, wie ein Brausepulver im Wasserglas, zwei Kaiserreden auf Oranien oder Brandenburg aufgelöst sind, mit sämtlichen Kulissenvorräten ausgestattet und auf diese Weise — ein neuer, ein wilhelminischer Begriff — Hülsensche Dörfer gestellt.

Dabei kommt es natürlich vor, daß ehrenwerte Hohenzollern (von den ‚Quitzows' bis zum ‚Großen König') als Operettenhelden diskreditiert werden, die Stücke aber nicht zur öffentlichen Kenntnis gelangen, in denen wahrhafte Hohenzollerntradition lebt: ein ernster, strenger, dem Aeußerlichen abholder Geist, der qualitativ gleich achtenswert ist, ob er sich in der Genialität des großen Friedrich oder in der hingebenden Gottgebundenheit Friedrich Wilhelms des Dritten äußert. Allerdings: wie dann solch ein in Gott Versunkener für sein Land, für seine Zeit beurteilt werden muß, ob er

Gefahr oder wenigstens Hemmung bedeutet, das hat mit der Einschätzung des ursprünglichen Menschen nichts mehr zu tun, das geht über Sympathie oder Antipathie hinaus — die Weltgeschichte ist das Weltgericht. Ebenso wie die Dichtung. Und hier ist Unruh zu Fall gekommen, weil er es zu keinem Kniefall kommen ließ. Nie ist mir der subalterne König so ehrenwert erschienen, wie in diesem Stück. Das aber war natürlich ein Kriterium für das Hofmarschallamt: denn wenn mir preußische Könige bloß ehrenwert erscheinen, als Menschen unter Menschen, dann muß der Dichter gegen die wilhelminische Tabulatur verstoßen haben.

Ulrich Rauscher

Tagebuch

Wihlanje

Beinah nackt. Also wie ich hereinkomme, lieber S. J., steht doch da eine Person auf der Bühne des Theaters an der Weidendammer Brücke und hat in den obern Rängen des corpus vile Gaze und im Parkett nicht viel mehr an. Ich muß sagen . . .

Sie wies der Tanzkunst, so stands auf dem Zettel, neue Ziele in Form, Farbe und Psyche. Form: ich weiß nicht, ob Ihre Tante Hildegard auch über dem Sofa ein so schönes Bild mit Glaube, Liebe und Hoffnung zu hängen hat, meine hats — so war ihre Form. Farbe: „Die entsprechenden Stilkostüme sind nach Originalideen von Mademoiselle Villany angefertigt.“ Lieber S. J., bei Tante Hildegard liegt eine Sofadecke — so war die Farbe. Psyche hat sie nicht gehabt.

Sie soll ja früher, als der Tierschutz in Deutschland noch nicht so ausgebildet war, gänzlich nackt getanzt haben.

Und als ich die Stätte grausiger Lust verließ, erinnerte ich mich an das schöne, alte Wort jenes Friedensfest-Besuchers: „Wenn ich das haben will, geh' ich zu mir nach Hause.“

Schöner Moment

Das war damals, als sie bei Reinhardt noch ‚Was ihr wollt' spielten. Aus diesem Stück ist mir ein Augenblick in der Erinnerung geblieben und wird wohl nie mehr daraus verschwinden. Und weil sie es nun bald wieder geben werden und man dann sagen könnte, ich hätte nur aufgefrischt, was ich doch gar nicht vergessen habe, so möchte ich diese alte Minute schon jetzt noch einmal hervorholen. Kommt sie dann im Theater wieder, umso besser — ich werde dann noch einmal meine Freude daran haben.

Die Sache lag so, daß der ganze Keller sternhagelvoll war. Die Wangel lebte damals noch, Diegelmann schnarchte irgendwo unter einer Tischplatte, auch Waßmann stand nicht mehr fest auf seinen dünnen und jämmerlichen Junkerbeinen, und der Narr Moissi klimperte in dieser versoffenen Morgenstimmung auf der Guitarre. Es war in jeder Beziehung vier Uhr: das Fest vorm Erlöschen, der Alkohol vorm Verdunsten. Draußen hingen grau und weinerlich trübe Morgenwolken — und ob sich das nun in meinem Ge-

dächtnis verwischt hat, ob wirklich diese Worte jetzt oder ein bißchen später gesprochen wurden —: jedenfalls rissen sich alle erwachend zusammen, torkelten unfroh durch einander und brachen auf. Vorher, irgendwann am Abend, hatten sie auch von der Liebe gesprochen, und Teddy Waßmann hielt noch bei dieser Station. „Seine Gedanken begreiflicherweise Dämmern so weiter im alten Geleise." Und wie der dicke Diegelmann ihn fortziehen will: „Kommt, Junker! Kommt! Wir wollen gehen!" — da ist es aus, die Rührung fällt ihn an, die blauen Augen füllen sich mit Wasser, sein Blick hängt verloren an der Rampe, und er sagt ganz leise, ganz gerührt, ganz in die Erinnerung versunken: „Mich... mich hat auch einmal Eine geliebt...!" Der Chor der Lärmer fiel darüber her, das Spiel ging weiter, aber er stand noch immer da, noch immer mit dem Kopfe wackelnd: kaum glaublich, und doch wie wahr! doch wie schön! Ihn — ihn hat auch einmal Eine...

Nachher kam noch sehr viel Hübsches, das man gern sah und doch wieder vergaß. Dies aber ist geblieben. Das freundliche Angedenken an einen armen, vom Leben ausgestoßenen Mann, der immer mit den Andern, den Glücklichen, kontrastierte, der sich nicht zu halten wußte, und dem das Wasser in die Augen schoß, weil ihn auch einmal Eine geliebt hatte.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Emil Faktor: Die Temperierten, Lstspl. Prag, Neues Th.

Robert Musil: Die Frau des Potiphar, Drama. Berlin, Lessingtheater.

Franz Schreker: Die Gezeichneten, Dreiaktige Oper. München, Hofth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

26. 2. Paul Ernst: Ariadne auf Naxos, Drama. Weimar, Hofth.

Carl Petzl: Der kleine Salon, Operette, Text von Fritz Karl und Hans Hall. München, Gärtnerplatzth.

27. 2. Carl Ziehrer: Das dumme Herz, Operetten-Einakter-Zyklus, Text von Rudolf Oestreicher und Willy Sterk. Wien, Johann-Strauß-Th.

3. 3. Adolf Rosée: S. M. der Geldsack, Dreiaktiges Lstspl. Saarbrücken, Stadtth.

4. 3. Johannes Tralow: Die Mutter, Dreiaktiges Drama. Bremen, Schsplhs.

2) von übersetzten Werken

George Hazelton und Benrimo: Die gelbe Jacke, Komödie. Düsseldorf, Schsplhs.

Henry Kistemaeckers: Der Hinterhalt, Schspl. Wien, Deutsches Volksth. DÖV.

Romain Rolland: Die Wölfe, Dreiaktiges Drama, Deutsch von Wilhelm Herzog. München, Kammerspiele.

3) in fremden Sprachen

Tjarko Richepin: Die Streich-

hölzerhausiererin, Oper, Text von Rosemonde Gérard und Maurice Rostand. Paris, Opéra comique.

Ernst Vajda: Mr. Bobby, Artistenkomödie. Budapest, Nationaltheater.

Jubiläen

Die spanische Fliege: 100, Berlin, Lstsplhs.

Die Tango-Prinzessin: 150, Berlin, Thaliath.

Hinter Mauern: 100, Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Wie einst im Mai: 150, Berlin, Berliner Th.

Engagements

Berlin (Deutsches Th.): Paul Hartmann vom zürcher Stadtth.

— (Montis Operettenth.): Carl Geßner vom berliner Kleinen Th.

— (Th. d. Westens): Else Grassau.

— (Trianonth.): Richard Bergen vom berliner Komödienhaus.

Cöln (Stadtth.): Gustav Dramsch (Heldenbariton) vom nürnberger Stadtth. 1914/17.

Prag (Landesth.): Maximilian Wolff vom berliner Lessingth.

Würzburg (Stadtth.): Alice Buchholz von Neustrelitz.

Todesfälle

Putnam Griswold in New York. Geboren 1875 in Amerika. Früher Mitglied des berliner Opernhauses.

Nachrichten

Bei dem Vortrag über Frank Wedekind, den Ludwig Lewin am 15. März im Hôtel Esplanade zum Besten der Kleist-Stiftung hält, werden außer dem Dichter selbst Gertrud Eysoldt und Friedrich Kayßler mitwirken.

Zum Direktor des Stadttheaters von Lüneburg wurde Direktor Willy Lang aus Berlin auf fünf Jahre gewählt.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Knut Hamsun: Vom Teufel geholt, Schauspiel in vier Akten. Kammerspiele.

1. Altern und Abwärtsgehen, die schlimmen Feinde — Hamsuns Drama ist nicht herzhaft genug, sie zu verlachen, nicht stark genug, ihr Weh in Reinheit tönen zu lassen.

2. Es sind prachtvolle Partien in diesen vier Akten. Aber das Ganze verwirrt und verflattert.

3. Nach zwei Akten unruhig geruhsamer Schilderung seltsamer Menschenpaare wächst die retardierte und in sich selbst verschlungene Handlung ungebärdig empor, beginnt, voll Spannung zu dampfen, wird ein Riesenkrater der Theatralik.

4. Das Schauspiel ist nicht von einem Theaterroutinier, sondern von einem Dichter geschrieben, der Menschen schildern kann.

5. Alles ist von einem Dichter ausgedacht, aber ohne jede Kenntnis der Bühne.

*

II. Karl Schönherr: Die Trenkwalder, Komödie in fünf Akten. Theater in der Königgrätzerstraße. [Siehe: Schaubühne IX 52.]

1. Der Dichter hat sich in diesem zugespitzten Effektstück zu stark auf den Apparat verlassen.

2. Die echten und wahren Töne fehlen nicht; doch sie werden überwuchert von trockenem Kulissentum, von verstimmenden Bewußtheiten und Absichtlichkeiten.

3. Das ermüdete Publikum schien die Aufführung bei allem Wohlgefallen an Einzelheiten für einen Geduldsmißbrauch zu halten, und opponierte namentlich dort, wo unechter Ernst die Satire verdrängte.

4. Die Tragödie ‚Sonnwendtag' hat sich in Wahrheit keineswegs in eine Komödie, sondern in ein erheblich peinliches Rührstück gewandelt.

5. Schönherr sollte es doch endlich aufgeben, an seinem alten Sonnwendtags-Drama immer wieder herumzubasteln.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.



Die Schaubühne

X. Jahrgang 19. März 1914 Nummer 12

Hamsun / von Berthold Viertel

Er ist die persönlichste Angelegenheit all jener, die er getäuscht hat, die er auf das Zauberhafteste darüber hinweggetäuscht hat, daß auch seine Bücher schließlich auf Papier geschrieben sind und mit Tinte. Hamsun wirkt wie ein Wunder in dieser Papier- und Tintenzeit. Seine Welt ist der Sommer, sein Gott ist die Jugend. Die vor fünfzehn Jahren — zur Zeit seines meteorischen Erscheinens — siebzehn alt waren, wußten keine annähernd so beglückende, elektrisierende, erfüllende und rebellierende Tatsache wie Hamsun — nicht einmal der Sommer selbst, die Jugend selbst vermochten das. Er schrieb mit der Essenz unsres rötesten Blutes — wie süßlich sind dagegen seine Epigonen, die Kellermänner, wie verwaschen! Er war süß und stark. Er war Feuer in den Adern! Er verzauberte unsre Großstädte von unsern Nerven aus. Er veränderte die Landkarte. Wir entdeckten im Norden der Erde immense noch unentweihte Wälder. Und entdeckten in uns selber immense noch unentweihte Unwillkürlichkeit.

Wir suchten bebend die Photographie eines solchen Menschen. Wir sahen ein Gesicht, das vor allem ein Auge war, ein Auge, trunken vor Blick! Der fiebernde Blick charakterisiert ihn, dieser Blick eines Kurzsichtigen, der mehr mit dem Geiste schaut als mit der Retina. Dieser sich hineinbohrende, heiß denkende, im Schauen erglühende Blick. Dieser einfallsschwangere Blick.

Geniales Schauen ist eines zugleich von ganz nahe und von ganz fern. Zugleich! Kurzsichtige Weitsichtigkeit. Eine Antinomie! So schaut Hamsun: nah-weit, vertraut-fremd, real-phantastisch. Er sieht das Aeußere so gut, indem er drinnen ist, im Inneren. Daher die überraschenden Beobachtungen, der erstaunliche Impressionismus. Lege dich auf die Lauer, du wirst nichts fangen — du fändest es denn in dir selbst. Der Impressionismus Hamsuns ist nicht abgeschriebene, nein, halluzinierte Wirklichkeit!

In was er all sein Schauen zusammendrängt, was er hascht, was er trifft — er, Jäger des Flüchtigsten, Fallensteller der Seele, Heranlocker des Scheuesten —: das ist der Augenblick. Keiner vor und nach ihm hat so den Augenblick. Mit ihm verglichen sind alle Dichter zu spät oder zu früh daran. Sie hasten oder sie lassen sich Zeit. Bei Hamsun ereignet sich der Augenblick wie ein elektrischer Schlag, zündend, ein verräterischer Blitz. Getroffen, eingeschlagen! Als überrumpelte es ihn selbst, als hätte er keine Ahnung gehabt. Als wäre er selbst der Getroffene. Oft wird er geschwätzig, geistreich, kompliziert — da plötzlich: zündet es! Ein Wort, eine Regung — geschaut, offenbart. Basta. Es kann das alltäglichste Detail sein und der sublimste Einfall. Es ist eine Blutwelle, ein aufspringender Funke, ein aufzuckender Nerv. Der bloßgelegte dichterische Nerv. Und eine Gewißheit des Inspiriertseins, eine Gewißheit ohnegleichen durchströmt dann beseligend das Ich Hamsuns.

Wie er dieses Wunder immer neu erlebt, diese Gnade: das macht ihn so bezaubernd, so rührend, so beredt. Es ist große Unwillkürlichkeit, Unmittelbarkeit. Aber natürlich nicht eine ersten Grades, eine rohstoffliche, realistische, zufällige, dilettantische. Nein, eine Kultur der Unmittelbarkeit, eine raffinierte Technik zugleich, eine Beherrschung, eine Methode. Es ist eine Alchemie des Unwillkürlichen.

Den dichtbaren Stoff der menschlichen Psyche, der Weltpsyche hat Hamsun — und deshalb ist er ein großer Lyriker — im Gefühl entdeckt. Er hat, mitten in der modernen Welt, den Urwald Gefühl entdeckt, eine tropische Vegetation. Dickichte, Schlingpflanzen, fabelhafte Blumen. Das Gefühl geht Schleichwege, verirrt sich, versteigt sich. Bricht aus in Naturkatastrophen, wahren Gewittern, Bränden. Hat Sonnen-Auf- und Untergänge. Und schillert in der Beleuchtung — kein Atelierlicht. (Um aus dem Bilde zu fallen: Hamsun liebt es, das Gefühl Finten machen zu lassen. Es sagt Dinge, die von der Spur ablenken sollen, verrät sich aber immer wieder. Hamsun stellt mit Vorliebe seine Charaktere so, daß sie halb gedeckt, halb entblößt sind, abwechselnd das eine und das andre. Er findet immer neue Kunstmittel, diesen Effekt zu erzielen.)

Das Gefühl bei Hamsun ist allwissend: es hat die Nase eines Hundes, das Ohr eines Rehs, das Auge eines Indianers, das Ahnungsherz eines Kindes. Die ganze erstaunliche Psychologie Hamsuns ist so zu verstehen: er hat die Spur des Gefühls aufgestöbert und sie nie mehr losgelassen, folgt ihr unbeirrbar durch alle Wirrnisse, Tücken, Täuschungen des Terrains.

Alle Worte entspringen im Gefühl, alle Gedanken — die

männlichen, weiblichen, die Hamsunischen. Alles Raisonnement, alle Rhetorik, alle Dialektik — aus dem Gefühl heraus. Das Gefühl denkt laut bei Hamsun. Dieses Keimen der Gedanken im Urboden — wie unmittelbar dichterisch! Wie beglückend die sprunghafte und dabei unfehlbar sichere, unwillkürlich überzeugende Logik des Gefühls. Hamsun ist der leibhaftige Anti-Ibsen. Die fanatische Reaktion auf das Zeitalter der Aufklärung, das bis weit in unsre Epoche hinein reicht.

Nur verwechsle man das nicht wieder einmal mit der uferlosen Verschwärmtheit der Hamsun-Epigonen. Hamsun selbst ist prachtvoll genau — und elementar. Er treibt wilde Gefühlschemie — aber mit den wahrhaften Elementen. Er darf die Grenzen verwischen — weil er die tausend Uebergänge hat, von Gegensatz zu Gegensatz. Sein Gefühl schwillt paradox vom Machtrausch bis zur Selbstvernichtungswonne auf und ab, im Hazard des Lebens, vom Besitzesweh bis zum Entsagungsglück, und seine große Wehmut ist die des reinen Geistes vor der ewig unerreichbaren Realität. Höhere Mathematik! Hasun ist Tragiker.

Man rühmt und schilt ihn einen Psychologen. Falsch. Er ist der wahre Schüler Dostojewskis, selbst ein wahrer Meister. Psychologen sind besten Falls Vivisektoren — aber Hamsun (und Dostojewski, der Ungeheure) secvivert, hätte ich beinahe gesagt. Er verlebendigt. Zergliedert nicht Typen, wie Flaubert. Seine Menschen sind geniale Persönlichkeiten, lauter Hamsune. Seine einfallsfiebernden Dichter, seine naturgewaltigen Jäger, seine Charlatane, seine begnadet-unglücklich Liebenden, seine kindlichen, inspirierten, tragischen und tragikomischen Lebenskünstler allesamt — seine Frauen, Damen und Weiber, der Weibheit näher als die lebensechten je. Eine solche Person entspringt und bewegt sich mit einer fabelhaften Spontaneïtät, bewegt sich zwischen Harmonie und Anarchie im phantastischen Spiel ihrer selbst. Ihnen allein ist ein Tropfen Lebensessenz ins Blut geflößt, der sie rasen macht, unaufhaltsam. So die Natur- und Liebeskulte des Leutnants Glahn im ‚Pan'. So die in den Wahnsinn wimmelnden Gedankenketten Johann Nagels in ‚Mysterien'. So die burlesken Plänemachereien, die zwischen Karikatur und Genie schwebenden Erfindungen mancher andern, die, von Hamsun erfunden, nun selbst erfinden: Witze, Märchen, Maschinen. Hamsun ist ein Tragiker. Und deshalb auch ein Humorist. Aber kein Psychologe (dazu haben seine Menschen zuviel Mythisches, Hamsunsche Mythologie). Sondern eine durchsichtig gewordene Dichterseele. Da sieht man freilich jedes Geäder leuchtend genau, sodaß die Wissenschaft, mit all ihren Mikroskopen, den Neidkoller kriegt.

Die Venus mit dem Papagei

Vielleicht ist alles ‚nur ein Traum'", hätte Calderons Sigismund, wenn er zur Kenntnis von Lothar Schmidts Theaterstücken oder wenigstens ihrer Titel gelangt wäre, doch wohl kopfschüttelnd vor der Tollkühnheit gesagt, deren verblüffte Zeugen wir am vierzehnten März 1914 werden durften. Ein historisches Datum. Denn ohne jede Uebertreibung: das ist in Preußen noch nicht dagewesen. Man stelle sich vor, daß Wilhelm Bode eine schonungslose Karikatur, die etwa Thomas Theodor Heine vom Grafen Hülsen angefertigt hätte, im Kaiser-Friedrich-Museum anschlüge. Das preußische Hoftheater aber wagt sogar eine Komödie, die eine berühmte Affaire des preußischen Museumsdirektors so aufrichtig behandelt, daß die Exzellenz darin eine höchst fragwürdige Rolle mimt, und so unverblümt behandelt, daß die paar Verblümungen selbst den minderbegabten Zuschauer nicht dumm machen. Aus Lionardo ist van Dyck, aus einer Büste ein Bild, aus der Flora die Venus mit dem Papagei geworden: das ist, abgesehen von der erfundenen Lustspielfabel, fast der ganze Unterschied zwischen Wahrheit und Dichtung — zwischen der Wahrheit, die wir vor ein paar Jahren ärgerlich belacht haben, und einer ‚Dichtung', die wir belachen, ohne uns im geringsten zu ärgern. Was seinerzeit dem Bahr, der hinein ins volle Menschenleben greifen und dem Polizeipräsidenten von Berlin zu einem ‚Tänzchen' aufspielen wollte, schauerlich mißlungen ist: das ist hier dem Satiriker Lothar Schmidt und dem Kunsthistoriker Emil Schäffer in einem Grade gelungen, der für die Verhältnisse unsrer dramatischen Unterhaltungsliteratur aristophanisch hoch ist.

Auch ohne die Pikanterie nämlich, daß in einem Rayon des preußischen Kultusministeriums die Vorgänge eines andern Rayons mörderisch verhöhnt werden; daß vor Comtessenohren plötzlich vom Fehltritt der Kallistho und vom gefährlichen Alter die Rede ist; daß die Geheimräte im Parkett von einem Geheimrat auf der Bühne ermahnt werden, „nur keinen Eifer" zu zeigen, indem „durch Unterdrückung seines Eifers noch kein Beamter seine Karriere geschädigt" habe — also auch ohne derlei Scherzhaftigkeiten, die in einem Privattheater keine mehr sind, können diese drei Akte sich durchaus sehen lassen. Trotz ihrer oder eben dank ihrer Anspruchslosigkeit. ‚Keine erotische

Komödie' plakatieren die Autoren und verzichten tatsächlich auf die Gemütskiste, auf unverhüllten und verhüllten Kitzel, auf den ganzen Apparat der Gattung. In einem niederträchtig sanften Ton berlinischer Schnoddrigkeit, die von Schmidt stammen wird, und mit einer philologischen Beherrschung der Materie, die Schäffers Spezialgebiet ist, erzählen sie die Geschichte eines unechten van Dyck, den eine Autorität ersten Ranges einem kunstidiotischen Kommerzienrat gegen einen Orden und einen übermalten echten van Dyck umtauscht, und den der Staat behalten und decken muß, weil ein Stern dieser Größe sich nicht irren darf. Aus dem Gegensatz zwischen der wahren Kunstkennerschaft, die allenfalls durch einen armen Maler, und der falschen, die durch viele reiche Bonzen und Botokuden vertreten wird, quillt der Witz der Komödie, der intelligent und agil genug ist, um kaum einen Augenblick zu langweilen. Wenn man nicht lacht, lächelt man; und das ist ja noch hübscher. Dies alles am Gendarmenmarkt —: hier ist ein Wunder, glaubet nur!

Beeilt euch, es mit eigenen Augen zu bestaunen (und an Vallentins diskreter Natürlichkeit eben solche Freude zu haben wie an Patrys weltmännischer Haltung, seiner verbindlichen Kälte und seiner Fuchsschlauheit). Ich rate darum zur Eile, weil ich wetten möchte, daß die ‚Venus mit dem Papagei' das Schicksal von ‚Hanneles Himmelfahrt' haben wird. Die Leute waren so ehrlich vergnügt und dankbar, daß überall sonst auf hundert Aufführungen zu rechnen wäre. An diesem Theater wird dieses Stück in dem Augenblick abgesetzt werden, wo der opernfreudige Chef erfährt, was für ein Kuckucksei man ihm in dasjenige seiner beiden Nester gelegt hat, das ihn nicht interessiert, für das er aber schließlich auch verantwortlich ist. Strindberg und Ibsen — warum nicht, da ‚Schwanenweiß' nicht von Strindberg und ‚Peer Gynt' von Dietrich Eckart ist. Erst dies hier ist die Revolution. Sie wird schleunigst ausgepustet werden. Aber hoffentlich wird Lothar Schmidt, der den Schaden hat, für den Spott zu sorgen wissen. Denn daß die offizielle Kunstpflege des preußischen Staates aus Versehen in einem Hause verulkt worden ist, das dem König von Preußen gehört und durch die Zulassung dieser Verulkung seit Jahren zum ersten Mal wieder die Kunst gepflegt hat: dies ist ein Stoff, zu dessen Dramatisierung Lothar Schmidt sich mit einem Theaterspezialisten verbinden müßte, wenn er das nicht selber wäre.

Der Ugolino / von Oscar Maurus Fontana

Er wird kaum je wieder gespielt werden, der ‚Ugolino' des Heinrich Wilhelm von Gerstenberg; Döbbelin wird der Erste und Letzte gewesen sein, der diese Tragödie der verhungernden Menschheit aufs Theater gebracht hat. Und vielleicht ist es auch nicht einmal so schade darum, obwohl man sich denken könnte, daß ein Immermannscher Theaterdirektor aus diesen fünf Akten einen einzigen knappen, schlagenden Akt voll Stimmungsgewalt und Größe gewänne, obwohl man sich denken könnte, daß ein ‚Theater für Männer' diesen Ugolino gleich nach der ‚Iphigenie' spielen würde.

Da aber der Immermannsche Theaterdirektor in dieser Epoche das gleiche Schicksal hat wie das Theater für Männer: nämlich nicht da zu sein, so wird man den ‚Ugolino' auf der Bühne seiner eigenen willigen Phantasie agieren müssen. Dies sollte man unbedingt, und es sollte eine Schande sein, von ‚Ugolino' nicht mehr zu wissen, als die Literaturgeschichte etwa mitteilt, und billiges Gemüse wie: Sturm und Drang und Schauerdrama garnierend darüber zu legen.

Denn diese Rarität — sie ist eine! — gehört zu dem Edelsten, Hochgespanntesten und Menschhaftesten, das deutscher Geist erlebt und zur Form gezwungen hat. Der Graf von Gherardesca, Ugolino, und seine drei Söhne sind die Personen (und darum werden Herr und Frau Kommerzienrat nie „so ein Stück" sehen wollen), die Zeit der Vorstellung eine stürmische Nacht und die Szene ein schwach erleuchtetes Zimmer im Turm. In den eingesperrt, verhungern die vier Menschen. Schon dies ist meisterhaft, wie die Not der Hungernden immer wieder gestuft wird, immer neue Nuancen bekommt, niemals durch eine Monotonie jammernder Worte gebrochen wird. „Ich dachte nicht, daß es so böse Menschen auf der Welt geben könnte. Warum hat der Turmwärter dem armen Gaddo nichts zu essen gebracht? Ein tückischer Mann, der Turmwärter!" So setzt nur ein ganzes, vollkommenes Werk ein. Es ist rührend, wenn die hungernden Kinder sich eine Landschaft phantasieren, sie unter sich teilen und darüber ins Streiten kommen. Und es ist bewundernswert, wenn dieses Fiktive, Geträumte immer wieder nach Pausen den Wert wahrhaftigen Lebens bekommt. (Lange vor Hamsun.)

Aber diese Dinge wären nur vergessene schöne Reliefs, aber das Ganze hätte nicht den Wert, den ich in ihm sehe: edles, großes Menschentum. Das steckt erst darin, wie der Mann dieser Tragödie — denn die Söhne sind halbe Kinder und Jünglinge — seinem Schicksal gewachsen ist, wie hier der Körper alle

Qualen Hiobs erduldet und dennoch am Ende die Seele triumphiert, über alles, von nichts angerührt wird, sich nicht verliert im körperlichen Leid. „Ach Herr! Bewahre mich vor Verzweiflung!“ sagt noch der Ringende. Und es ist wundervoll, wenn so die Verzweiflung Sünde der Menschheit, die einzige, genannt wird. „So weit die Schöpfung reicht, ist kein Ort, von dem der Erschaffende seinen Blick abwandte, als der Ort der ewigen Finsternis und dieser!“ Aber der Mensch bleibt Sieger, er kapituliert nicht, er behält den Schlüssel zu sich — anima triumphans. Und in edler Stimmung, während aus klagender Musik eine erhabene wird, spricht der Mensch: „Kannst du die Bande der sieben Sterne zusammenbinden? Oder das Band des Orion auflösen? Kannst du den Morgenstern hervorbringen zu seiner Zeit? Oder den Wagen am Himmel über seine Kinder führen? Weißt du, wie der Himmel zu regieren ist? Oder kannst du ihn meistern auf Erden? Ich will meine Lenden gürten wie ein Mann. Ich hebe mein Auge zu Gott auf. Meine zerrissene Seele ist geheilt. Mit dir, Hand in Hand, du Nahverklärter! Und dann seid mir gepriesen, die ihr diesen Leib der Verwesung hinwirft! Ganz nahe bin ich am Ziel.“

Wie fern vom Ziel muß aber ein Geschlecht sein, um eine solche Dichtung, die zwar nicht die zackichte Größe des ‚Lear‘ hat, aber doch ein gut Stück jener still fließenden der ‚Iphigenie‘, der Verwesung hinwerfen zu können.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Deutsches Volkstheater: ‚Majolika‘ von Leo Walter Stein und Ludwig Heller. Ein ganz erträgliches Unterhaltungsstück. Mit allem Komfort eingerichtet, dessen es bedarf, um breite und auch schmälere Massen des Theaterpublikums behaglich zu stimmen. (Soweit diese Menschengattung überhaupt noch in Massen vorkommt.) Eine liebenswürdige Fürstlichkeit gerät in Geldnot und wird von zwei ungemein tüchtigen Juden herausgehauen. Sie gründen dem Fürsten eine Majolikafabrik, die erst durch militärisch-schneidige Wirtschaft an den Rand des Konkurses, dann aber durch Moritz Veilchenthals überlegenen, alle Chancen weise nützenden Kaufmannsgeist glanzvoll in die Höhe gebracht wird. Die stolze Geste des Hofes und die betuliche Geste der Börse verschlingen sich in einander zu einem wirksamen Zeichen; es taugt zur Bekämpfung der Langeweile und des Dalles. Der Thron als Komptoirsessel ist ein lustiges Requisit, der regierende Fürst als Kaufmann eine dankbare Figur, und das Kompagniegeschäft von Gottes und von Veilchenthals

Gnaden recht lukrativ. Wahrscheinlich auch für das Deutsche Volkstheater. Denn, wie schon der Dichter sagt: es soll der König mit dem Bankier gehen, und der Theaterdirektor mit beiden. ‚Majolika‘ war ein redlicher Erfolg. Nichts stimmt Premierenbesucher so gemütvoll, fast zärtlich-heiter, wie die Mischung von Lächerlichkeit und Intelligenz in einem braven Juden, wie überlegene Gescheitheit in einem unterwürfigen Leib. Und wo der Jargon weht, dort ist bekömmliches Theaterklima, dort ists warm, feucht, heiter, und das Geschäft kann blühen.

Derlei Stücke werden im Deutschen Volkstheater sehr nett gespielt; viel besser als, zum Beispiel, ‚Wallenstein‘. Reizend Herr Edthofer. Würde und Uniform geben der natürlichen Freundlichkeit seines Wesens einen guten Rahmen. Er ist ein wirklich fideler Fürst und doch gar nicht Operette; deshalb, weil seine gute Laune auch gute Manieren hat.

*

Volksbühne: ‚Die von nebenan‘, ein Akt (ältern Datums) von Thaddäus Rittner. In der großen Stadt Paris, in einer Dachkammer, in der nichts ist als nichts, verhungern zwei junge Leute. Sie halluzinieren bereits. Und knapp vor dem Ende — es wird schon dunkel vor ihren Augen — haben sie eine Erscheinung: Die von nebenan betritt das Zimmer. Es ist ein blasses, unwirkliches, fast transparentes Fräulein, ganz in Weiß. Ihr Lächeln ist kühl wie Grab-Erde, und ihr Blick phosphoresziert wie Verwesung. Sie ist der Tod oder das Elend oder der Hunger oder das Gespenst des Mädchens, das da nebenan gewohnt und gestorben. Am Ende ist sie sogar das Leben, denn sie weigert den Armen ein Stückchen Brot, um das sie bitten. Jedenfalls vermeidet sie es, sich allegorisch zu betragen, weshalb ihre Identität nicht ganz klar wird. Sie setzt sich auf den Bettrand, lächelt rätselvoll, eine Monna Lisa macabre, und die Jünglinge taumeln sterbend in dieses Lächelns kühles Licht. Heute würde Thaddäus Rittner den Akt anders dichten. Mit seiner dünnen Phantastik würde er sich so wenig zufrieden geben, wie mit den paar feinen poetischen Kanten, die der grauen Eintönigkeit des Dialogs angeschliffen sind.

Es folgte: ‚Das Gnadenbrot‘, Schauspiel in zwei Akten von Iwan Turgenjew. Im Mittelpunkt (die Kreislinie rings um ihn ist belanglos) steht die echt russische Figur eines alten Mannes von himmlischer Einfalt und Güte, ein geduldeter Dulder, ein sanfter Halb-Heiliger, der den Narren abgeben muß, bis zu dem Augenblick, da sein gekränktes Menschentum Flügel entfaltet und in einer Glorie von Schönheit aufleuchtet. Diesen Alten spielt Herr Carl Götz mit all

der seelenvollen, starken Einfachheit, die seine Kunst adelt. Liebe, wie er sie darstellt, ist nicht zufällige Funktion, sondern das Wesentliche, der Inhalt, das unzerstörbar-Prinzipielle seiner Seele. Mit jedem Wort, mit jeder Gebärde verschenkt sie sich; an den Freund, an den Feind, an die Möbel, an die Luft. Das Herz des Zuschauers taut auf, die Zähre des Kritikers tropft (und es zergehn die Bösewichter, getroffen von der Güte Strahl). Mannigfaltig ist die Kunst des Herrn Götz nicht. Er rührt in jeder Rolle auf die gleiche Methode. Aber da diese Methode eben keine Methode, sondern Natur, wird man ihrer nicht überdrüssig. Herr Götz ist aller Demut Meister. Die Worte fallen so zögernd, lautarm, gewichtlos aus seinem Munde, als bäten sie um Entschuldigung für die Unbescheidenheit, sich von der Zunge gelöst zu haben. Und sein Blick spricht zum Nebenmenschen: Verzeih mir, daß ich dich als Objekt des Anschauens zu verwenden wage. Ich glaube, Herr Götz fände noch in der Wüste oder auf dem Meer eine Wand, sich an sie zu drücken. Sein Kussoskin war am feinsten in der Resignation. Die Art, wie er vor dem Schicksal das Haupt beugte, hatte etwas von jener Seelengröße, mit der ein Opfer seinen Henkern nicht nur verzeiht, sondern sie sogar bemitleidet. Alles spricht dafür, daß in Herrn Götzens Begabung auch eine starke Humor-Komponente zu finden sein dürfte. Ich erinnere mich seines wiener Debüts. Es war der ‚Skandal in Monte Carlo‘, und er gab da einen noblen, von Delikatesse förmlich duftenden, erheiternden und doch nie lächerlichen, grauhaarigen Amant. Weil er aber seine Rolle nicht konnte, ging es ihm übel. Die Kritik zog Röhrenstiefel an, und ein Funktionär des Theaters sagte: „Ich hab' gleich gesagt, der Götz ist talentlos." Heute ist Herr Götz Freude, Liebling, Meister der Volksbühne, und nach jedem Akt, in dem er spielt, drängt sich die Zuneigung der Hörerschaft um ihn, wie Enkel um die Knie des Großpapas.

Die Mode auf den berliner Bühnen / von Doris Wittner

Die Mode auf den berliner Bühnen, soweit sie Stilgefühl oder aesthetische Erziehung bedeutet, ist eine Fiktion. Eine Erfindung von und für Poeten. Vielmehr herrscht auf unsern Bühnen, soweit sie den bewußten Aufbau des menschlichen Aeußern in ihren Bereich zu ziehen haben, eine gewisse milde Anarchie. Chaos, gedämpft durch einige (wenige) Individualbildungen. Schöne Menschen, besonders weiblichen Geschlechts,

werden immer wagen — und immer wagen dürfen —, sich gleichsam auf eigene Rechnung und Gefahr anzuziehen, ohne Rücksicht auf Zusammenhänge und -klänge. Sie sind autonom. Von eigenen Gnaden. Weniger empfiehlt sich der Grundsatz schon für häßliche oder auch nur — weniger schöne Personen. Beiderlei Geschlechts. Bei ihnen könnte und müßte souveräne Laune, selbstherrliche Willkür ersetzt werden durch subtiles Gefühl für Situationen; durch sinnvolle Einfügung in gegebene Rahmen. Durch Takt, um es mit einem Worte zu sagen.

Aber grade dieses wesentliche Erfordernis ist es, das wir auf unsern berliner Bühnen noch häufiger vermissen, als unser junger und brausender Kulturdünkel des Allesbesserverstehens gestatten sollte. Man erlebt auf unsern Bühnen (und es ist nicht von Vorstadtbrettern die Rede) immer noch, daß Damen der Gesellschaft in ausgeschnittenen Toiletten Vormittagsvisiten machen, und daß die Darstellerinnen kleiner Ladenmädchen simple Blusen mit Perlenschnüren gürten, als verfügten Warenhausjüngferlein gewohnheitsmäßig über die Schmuckschatullen echtbürtiger Herzoginnen. Wohingegen man hier und da Königinnen ein fünfaktiges Leben und Sterben in der gleichen Robe durchmachen sieht. Man kann Bäuerinnen mit durchbrochenen Seidenstrümpfen erblicken; und Nordlandstöchter, die weißpappene Gletscher zu überwinden haben, oder an unzugänglichen Fjorden ihre mysteriösen Angelegenheiten betreiben, tun das mit Vorliebe in ausgeschnittenen Spangenschuhen mit Pompadourabsätzen. Was soll man machen, wenn eine Schauspielerin nun einmal einen anerkannt hohen Spann hat! Sie will ihn zeigen. Muß ihn zeigen. Wird ihn zeigen. Das kann nur im offenen, hochhackigen Schuh geschehen. Daß Gletscher- und Fjordlandschaften mit solcher Chaussure schwer zu begehen sind, was schert es Madame? Und vielleicht hat sie sogar von ihrem Standpunkt (in des Wortes bildlichem wie buchstäblichem Sinne) Recht. Vielleicht ist die Preisgabe und öffentliche Schaustellung ihres hohen Spanns viel einträglicher — also wertvoller und wirksamer für sie — als die dekorative Glaubwürdigkeit eines mittelmäßigen Stücks. In der Operette, allerdings dem Bühnenland der unbegrenzten Unwahrscheinlichkeiten, kleiden sich Kaisertöchter, Thronerbinnen oder amerikanische Milliardärinnen durchgängig wie die weiblichen Stammgäste der Bar Riche oder andrer großstädtischer Filialen des Hörselbergs, während Lakaien, Oberkellner und Portiers gemeinhin über eine so eindringende und doch unaufdringliche Eleganz der Tournüre, ein so einschüchterndes Gentlemantum des äußern Menschen verfügen, daß man, wenn man mit ihnen

zu tun hätte, sicher versucht wäre, sie mit „Erlaucht" anzureden. Was nun gar die weiblichen Bühnendomestiken, Kammerjungfern und dergleichen schalkhafte Gewerbe mehr anlangt, so würde gewiß keine Dame — sie sei auf Ritterschlössern oder am Kurfürstendamm geboren — es wagen, diese coiffierten, ondulierten, manicurten und pedicurten Wunder jemals um einen Dienst zu ersuchen, wie etwa: „Lisette, haken Sie mir die Taille zu." Man würde schon sehr froh und dankbar sein, wenn man diesen Lisetten nicht selbst die Taillen zuhaken müßte.

Die Bühne ist Heimstatt der Illusion. Mehr als das: die Illusion ist die naturnotwendige Grundlage alles Bühnenwesens. Revolutionen und Evolutionen haben ihrem Schicksal gedient. Man hat den Tempeldienst der Illusion — als einer wahrhaften Gottheit des Theaters — gesteigert und übertrieben bis zu einem unwahrhaftigen und verwerflichen Götzendienst des Begriffes ‚Echtheit'. Aber nur die Mode, die große Anarchistin des Weltenbaus, nahm und nimmt sich von dem Gesetz zur Erhaltung der Illusion immer noch vielfältig aus. Ebenso wie man bei der primitiven englischen Shakespeare-Bühne einzelne Bretter mit Etiketten versah: „Dieses ist ein Tisch", „Dieses ist ein Baum", „Dieses ist ein Bett", „Dieses ist eine Landschaft" — ebenso müßte man noch heutzutage bisweilen die reizenden Fassaden unsrer Darstellerinnen mit erläuternden Zetteln versehen: „Dieses ist eine Magd", „Dieses ist eine Majestät", „Dieses ist eine Bettlerin", „Dieses ist keine Kokotte".

Die Mode ist keine Tagesfrage, wie der oberflächliche Beobachter wähnt. Mode ist Form gewordener Geschmack. Und Geschmack ist ein Kriterium der Kultur. Die Brummel und d'Orsay waren nicht nur Dandys: sie waren Repräsentanten ihrer Zeit und des Geistes ihrer Zeit. Vielleicht noch mehr als das: sie waren keine Persönlichkeiten mehr, sondern Symbole einer Kultur, deren Ursache und Wirkung sie gleichzeitig darstellen. Incroyables und Merveilleusen waren Ausschreitungen einer Zeit, die sich der menschlichen Gestalt als des beliebtesten Mittels zur Propagierung bedienten. Stil-Einheit und -Reinheit aber ist eine seltene historische Erscheinung. Besitztum nur weniger Epochen. Dann aber trefflicher Kulturmesser. Wenn wir unsre Kultur mit diesem Instrument messen, merken wir, wie schwankend ihre Werte und Wertungen sind. Die ethische Jägerwäsche des Oberlehrers ist zur Not überwunden. Auch das Eigenkleid mit dem rührenden Bekenntniseifer jener Formen, denen lieber Diskretion Ehrensache sein sollte, tritt wohl nur noch verschämt in Künstlerinnen-Vereinigungen oder in den Konventikeln der Frauenstimmrechtsbewegung auf. Das Problem Pyjama oder

Nachthemd bietet dem Mann von Welt — also dem, auf den es in diesem Fall allein ankommt — keine Klippen mehr. Er weiß mit mathematischer Sicherheit, wann das eine und wann das andre am Platz ist. Und trotz diesen unbestreitbaren und unbestrittenen Errungenschaften des Lebensstils ist die Equilibristik der Mode in Kunst und Leben immer noch ein fragwürdiger Begriff.

Man nehme eine berliner Sensationspremiere! (O schaudervoll, höchst schaudervoll!) Betrachte Zuschauerraum und Bühne unter dem Gesichtswinkel der Modenschau — in Paris werden Poeten und Schneider immer gleichzeitig inauguriert — und man wird einige gemeinsame Kennzeichen entdecken. Mangelnden Sinn für Gesamtheit. Fehlende Achtung vor dem Anderen. Geringschätzung für den Schauplatz des Auftretens. Alles unter der Maske des Individualismus. Im Parkett stirbt zwischen Frack und Lack der graue Rock mit dem ihm verschwisterten Rindslederstiefel nicht aus. Der graue Rock umschließt die zottige Charakterbrust, worin der Männerstolz vor Königsthronen (geschweige denn den Königinnenthron Ihrer Majestät Mode) unentwegt rasselt und knattert. Droben auf der Bühne schreiten griechische oder römische oder hebräische Huldinnen in den neuesten pariser Modellen an uns vorüber; trägt Virgilia, „mein süßes Schweigen", ein Gewand von der geschlitztesten Beredsamkeit und den beredsamsten Schlitzen, wie es der Matrone des Quiritenhauses wohl kaum ziemsam gewesen sein dürfte. Oder man sieht ein Stück, das auf einer Lustyacht spielt, und wundert sich, die Damen in der Morgenfrühe an Deck in Toiletten promenieren zu sehen, die allenfalls bei einem großen afternoon-tea in einem Privathaus oder einem Hotel zulässig wären. Daß in französischen Ehebruchschwänken die Damen in allen Lebenslagen die verwegensten Decolletés vorführen, mag noch hingehen. Klappern gehört zum Handwerk. Und die vielen Ehebrüche wollen doch inszeniert und motiviert werden. Bedauerlicher und mitleiderregender wirkt schon die Tatsache, daß so eine arme Gräfin Terzky selbst in den schwierigsten und gefahrvollsten Augenblicken ihres Lebens, wo sicher keine einigermaßen normale Frau an ihre Kleider denkt, in einem solennen Staatsgewand, womöglich weit ausgeschnitetn, einherstelzen muß. Die arme Frau, die so klug war und den traurigen Ehrgeiz hatte, Böhmen mit Königen zu versorgen, hätte gewiß gern nach dem ersten besten Fetzen gelangt, ohne sich feierlich mit Brokat und Sammet zu drapieren. Es ist ja möglich, daß der Bürger in Kleinmeuselwitz und Sommertrüdingen wähnt, gräfliche Gnaden schritten immer in Courroben einher und Kronen seien auf den

erlauchten Köpfen angewachsen. Neunzackige wie auch noch zackigere. In der ketzerischen Großstadt aber hat man derlei fromme und beglückende Vorurteile doch auf den großen Kehrichthaufen der abgelegten Ideale geworfen. Also kann Base Terzky ruhig mal im einfachen Hauskleid auftreten. Wir wissen, daß auch Gräfinnen und Herzoginnen es sich zuweilen bequem machen.

Mehr Sinn für das „Streben zum Ganzen“, Hintanstellung persönlicher Reize zu Gunsten der Gesamtheit: das ist es, was uns auf unsern berliner Bühnen noch vielfach not tut. Wir haben große und erlesene Künstlerinnen, deren Begabung für Nuancen in der Kleidung gradezu genial ist. Man denke, beispielsweise, nur aus der allerletzten Zeit an Ilka Grünings köstliche Aufputzung einer budapester Karussellbesitzerin in ‚Liliom‘ ode anr Else Lehmanns überzeugende ‚Kluft‘ der provinzialen Schwiegermutter im ‚Phantom‘. Aber wir haben auch den Troß der Kleinen und Kleinsten, die da meinen, schöne Beine oder eine wohlgeformte Büste seien Gottesgaben, die man immer und unter allen Umständen zeigen müsse. Gegen diese fanatische Flucht in die Oeffentlichkeit müssen Wälle errichtet werden. Die Wälle der Zweckmäßigkeit und der Rücksichtnahme auf Environs. Feinfühlige Einordnung, nicht sklavische Unterordnung wird verlangt. Das rüde: „Ich bin ich und setze mich selbst“ ist in Modedingen höchstens ein Beweis schlechten Geschmacks.

Es soll nicht vergessen werden: Mode hat soziale Valeurs. Sie ist ein vermittelndes Prinzip zwischen Aristokratismus und Demokratie. Die femme à la mode wird ihr Hauptaugenmerk immer darauf richten, nicht etwa besonders schön, sondern besonders passend angezogen zu sein. Weswegen auch die wirkliche Dame von Welt niemals auffallend gekleidet ist. Ihr größter (und teuerster) Toilettenluxus heißt Diskretion. Jede echte Frau fühlt sich unglücklich, wenn sie nicht richtig, das heißt: dem Geist der Gelegenheit entsprechend, angezogen ist. Das Bewußtsein einer roten Nase oder eines unangemessenen Kleides ist der Tod der schöngeistigsten Unterhaltung wie der feurigsten Liebesszene. Die Magie der Mode hat darum eigentlich nur eine Zauberformel, und die heißt: Genie der Situation.

Die moderne und mondaine Bühne der Großstadt könnte im Nebenamt so etwas wie einen Lehrstuhl für die Pädagogik des guten Geschmacks vorstellen. Aber vielleicht ist es nötig oder nützlich, daß die Mehrzahl unsrer Künstlerinnen erst noch einmal einige Privatkurse in dieser gaya scienza durchmachen, ehe sie selbst zu Dozentinnen der neuen Wissenschaft berufen werden.

Diana / von Kurt Münzer

Dianas schnelles junges Geschick will ich erzählen. Ich habe es miterlebt. Gefangen von dem berauschenden Leben von Paris, das sich in das Quartier vom Montparnasse zurückgezogen hat, hatte ich den Faubourg Saint Honoré verlassen und mich in einem kleinen Hôtel garni des Boulevard de Vaugirard eingemietet. Da wohnte ich unter der romantischen und philiströsen Typen von Paris. Denn Paris hat den Typus des zügellosen Bohémiens ebenso wie den der prüden alten Jungfer. Im selben Hause wohnte Madame Robespierre, Madame Juliette genannt, die Mutter Dianas. Und so war ich Zuschauer des Dramas, und was ich nicht mitansah, trugen mir die Leute zu. Alles kannte sich oder doch zumindest Diana, die Schönheit des Viertels.

Diana hatte niemals einen Vater besessen, denn Madame Juliette war von jeher vorurteilslos und lebensfroh gewesen; aber dafür hatte sie zwei Brüder, die ein Leben in tausend Freuden führten. Sie taten nichts und waren die verwöhnten Liebhaber zweier großer, in der Lebewelt exzellierender Damen, bei denen sie aufs beste aufgehoben waren. Madame Juliette, vorzeitig alt, grau und häßlich, war Garderobiere am Théâtre du Montparnasse. Diana, die sich in allem mit ihrer göttlichen Namensschwester messen konnte, arbeitete brav und fleißig bei einer kleinen Modistin. Sie war ein Wunder dieses Lebens und ihrer Umgebung. Sie war keusch bis zur Schamlosigkeit. Annäherungen, Zudringlichkeiten, an denen es nie fehlte, konnten sie nie verwirren oder verletzen. Das zynischste Wort vermochte nicht, ihr die Röte beleidigter Scham ins Gesicht zu jagen, denn ihre Scham, ganz und gar nicht von dieser Erde und Paris, war aller Beleidigung entrückt. Sie hätte nackt wie Lady Godiva durch Paris wandeln können, ohne die Augen niederzuschlagen: kein Blick konnte sie entwürdigen. Sie war ihrer so unbewußt sicher, daß sie nichts fürchtete und auch die frivolste Gesellschaft nicht mied. Es war die natürliche Keuschheit eines Tieres, für das Unreinheit das Unverständliche ist, so lange es frei aufwächst.

Als Diana siebzehn Jahre alt war, verdarb sie es mit ihren schönen glänzenden Brüdern, die sich seitdem nicht mehr bei ihr sehen ließen. Sie erschienen eines Tages mit einem wohl berechneten Plan: sie erboten sich, die Schwester in die Welt einzuführen. Bei ihren guten Beziehungen wäre es ihnen leicht, Diana schnellstens zu einer kostbaren Kokotte zu steigern. Ja, sie hatten sogar schon einen Liebhaber für sie, einen reichen

Amerikaner, den sie in Nizza gefischt hatten. Er war bereit, für Dianas Tugend ein kleines Vermögen zu zahlen. Diana lächelte, war weder empört noch gekränkt und sagte ruhig Nein. Ganz sachlich und ernsthaft meinte sie, diese Position läge ihr nicht, sie wäre zu schwerfällig, um mit diesem leichtfüßigen Leben mithalten zu können, und die Brüder sollten nicht böse sein.

Aber die waren es dennoch sehr und verschwanden. Auch Madame Juliette rang die Hände. Der beste Anschluß war verpaßt, eine solche Gelegenheit kehrte kein zweites Mal wieder. In diese Gegend von Paris verirrte sich kein Kavalier, der sie entdecken konnte, sie, Diana, die Schönste von Paris. Die Brüder waren die einzige Hoffnung, und deren Wohlwollen war nun verscherzt. Madame erwog ernstlich den Plan, in die Stadt hinaufzuziehen, in aussichtsreichere Quartiere. Aber sie lebte von ihrem Garderobierenamt, besaß sonst nichts und hatte keine Geschicklichkeit. Und Diana verdiente fünfzig Francs. Ja, Diana hatte goldene Träume zerstört...

Aber sie selbst focht es nicht an. Sie wandelte weiter ihren alltäglichen Gang. Sie arbeitete in der Rue Froidevaux, und das Fenster ihres Stübchens ging auf den Friedhof vom Montparnasse. Da sah sie, während sie Bänder, Blumen und Federn arrangierte, auf die tote Stadt hinab, in das Gewühl der Kreuze, Sarkophage und Kapellen, wo Baudelaire und Maupassant schliefen, und als sie Bel-ami las, ging sie mittags nicht heim, sondern saß hier, ganz allein, über Maupassants Grab und betrauerte ihn wie einen eben Gestorbenen. Viermal am Tage machte sie den Weg vom Boulevard de Vaugirard zu ihrer Arbeitsstube und kreuzte dabei die Rue de la Gaîté. Stolz, heiter, frisch schritt sie aus, den weißen Hals bloß, das schwarze Haar unbedeckt, die Augen fröhlich schweifen lassend. Sie war kein ernstes, schwermütiges Mädchen; rank wie Bambus, den kleinen Kopf auf langem blassen Hals, wiegte sie sich sanft in ihrem Gang. Vielleicht war sie ein wenig dumm, kindlich töricht; aber sie war nicht seelenlos, und sie empfand tief. Allzu tief, wie sich zeigen sollte.

Bisweilen half sie der Mutter nachts im Theater. Die Revue begann ein Viertel nach neun Uhr, und eine Stunde vorher erschienen die ersten Schauspielerinnen. Schlechte Künstlerinnen, aber die eine war schön, und die andre hatte eine Oktave guter Töne, jene Charme im Dialog, und diese konnte tanzen. Zwei Dutzend Frauen erfüllten einen engen Saal, mehr Gang, mit Geschrei, Parfüm, Witzen und Flitter. Madame Juliette und zwei Kolleginnen hatten dann drei Stunden lang

heiß zu arbeiten. Denn die zwanzig Soloschauspielerinnen und ersten Tänzerinnen und Statistinnen hatten wohl ebenso oft ihre Kostüme zu wechseln. Nationaltrachten lösten Phantasiegewänder, modernste Kostüme leichte Tuniken ab. Mühsam wurden Trikots übergezogen, eine Schleppe gesteckt, Hüte probiert, Perücken gewechselt. Man mußte sich umschminken, zur Apotheose des Fleisches den ganzen Körper schminken, man probierte das nächste Couplet, der Regisseur, der Inspizient stürzten herein, letzte Mahnungen gebend, der Coiffeur wurde zerrissen. Aber Madame Juliette waltete ruhig und bedächtig, und alles wurde zur Zeit fertig.

In diesem Theatermilieu also lebte Diana. War der Frauensaal schon ein Raum, wo Zynismus und Liederlichkeit blühten, so wurde es doch noch ärger hinter den Kulissen, wo die Männer und das Statistenheer agierten. Nur hatte keiner viel Zeit. Es war eine ewige Hetzjagd von der Bühne in die Garderobe. Die Eiligsten kostümierten sich hinter einem Versatzstück um. Prüde und Schamhafte wären hier in den Boden gesunken. Aber Diana blieb reines Auges. Es gab keinen Mann beim Theater, der nicht sein Glück bei ihr versucht hätte. Sie lächelte, zuckte die Achseln, sagte in feinem Französisch etwas freundlich Abweisendes und wandte sich um, die zudringliche Hand leicht abstreifend.

Eines Nachts, nach der Vorstellung, wusch sich Diana in der Statistinnengarderobe den Staub der Kulissen ab. Sie hatte gerade die Schultern entblößt, als der Direktor vorüberging. Er blieb starr stehen, indeß Diana laut auflachte und langsam die Taille hochzog. Aber er trat vor, sagte: „Bitte, Mademoiselle, einen Augenblick!“, streifte ihr die Taille ab und bewunderte stumm den Körper einer jugendlichen Artemis.

Noch in derselben Nacht war Diana für das Theater engagiert. In der Revue gab es die Szene eines Sklavenhandels, eingefügt, um die in Paris übliche Nacktheit zu präsentieren. Hier wurde über Nacht ein Auftritt für Diana erfunden. Sie sollte erscheinen, von einem Neger geschleppt, gehüllt in ein weißes Tuch. Vor dem Käufer sollte ihr der Händler das Tuch abreißen, und für einen Augenblick würde sie dastehen in weißer Nacktheit. Sie würde gekauft werden, aber sie sollte, in wildem Stolz, ihrem Herrn einen Dolch entreißen, ihn in ihr Herz stoßen und umsinken, wobei sich ihre Brust zum zweiten Mal entblößen würde. Dann sollte sie, schnell zugedeckt, hinausgetragen werden.

Sie bekam ein abendliches Spielhonorar von drei Francs zugesagt und trat nach einer Probe auf. Mädchen ihres Blutes

und ihres Selbstbewußtseins können spielen. Sie agierte ihre Szene von fünf Minuten wie eine routinierte Komödiantin. Ohne Scham außer der gespielten ließ sie das Tuch von ihrem Körper zurückschlagen. Es enthüllten sich der keusche Schnee ihrer Brust und die Perlmutterschalen ihrer Hüften. Um die Schenkel war das Gewand zusammengehalten, und wie der Leib der Venus im Louvre stieg ihr Fleisch aus den Stoff-Falten heraus, gelblich überpudert, als wäre es noch der Flaum unberührter Jugend. Und unberührte Jugend war es auch, die sich da tausend Augen schamlos keusch enthüllte. Diana litt nicht unter dieser Schaustellung. Sie sah kein Publikum, dankte nicht für den Applaus, kleidete sich an, nachdem man sie hinausgetragen, und war die gleiche.

Madame Juliette war schlau. Sie erklärte nach drei Tagen, Diana dürfe nicht mehr auftreten, und schlug so ein dreifach erhöhtes Spielhonorar heraus. Sie waren nun reich, aber Diana kaufte sich keinen Hut und keinen Schmuck, sie führte ihr altes Leben weiter und nähte weiter die Hüte bei Madame Terèse. Der Erfolg zeigte sich bald. Sie bekam Briefe und Blumen von Leuten des Quartiers. Plakate mit ihrem Kopf erschienen, verirrten sich nach Paris hinauf, wo sie sonst nie an den Wänden geklebt hatten, ein Herr vom ‚Matin' sah sie, schrieb über sie, und eine Woche später saßen in den schmutzigen engen Logen des Theaters die Kokotten von Paris, die Herren aus den Quartieren Mabeuf und Saint Germain, die Flagants der Opéra und der Théâtres à coté stellten sich ein, sahen Diana und akklamierten begeistert. „Diana Robespierre" klang es in Paris. Diana war über Nacht berühmt, berühmt wie der Ahne ihres Namens. Sie bekam Schmuck geschenkt. Die Löwen der Boudoire stellten ihr nach. Sie erhielt Anträge von schwindelnder Höhe. Auch die Brüder stellten sich wieder ein. Aber alle wurden lustig, dabei streng fortgeschickt.

„Was wollen Sie", sagte Diana Robespierre und stand in ihrem Midinettenkleidchen schlank und heiter da, „ich liebe Sie nicht."

Sie liebte nicht, und sie begriff nicht, daß eine Frau anderm als Liebe erliegen kann. Sie war das Rätsel von Paris. Kein Mann, keine Frau verstand dieses Mädchen, das nichts locken konnte. Aber Diana empfand ihr Leben so animalisch und dennoch ohne Sinnlichkeit, daß sie, um Liebe und Glanz zu erhören und anzunehmen, wider ihre Natur hätte handeln müssen. Also war für Skeptiker und Neider ihre Keuschheit vielleicht ohne Verdienst, da sie ohne Kampf bestand. Dianas Sinnlichkeit war nicht von der Art, die sich nach allen Seiten

ausgibt; es war jene herrliche, große, echt frauenhafte Sinnlichkeit, die nur von einem einzigen bestimmten Manne geweckt werden kann und dann schrankenlos herrscht.

Nach einem Monat stand Diana im Zenith ihres Ruhms, noch immer die kleine Midinette, die den Reichtum ihres schwarzen Haares unbedeckt trug. Sie hatte den Beinamen der casta diva erhalten. Maler und Bildhauer belagerten sie. Natürlich und gern lieh sie ihre Schönheit, aber die kleinste Zärtlichkeit blieb unerwidert. Das Mädchen, das sich allabendlich nackt vor tausend Augen zeigte, duldete nicht eine Hand auf ihrer bekleideten Schulter.

Da gab es an einem Novemberabend das Debut eines jungen Mannes. Er war Buchhalter in einem Fouragegeschäft und hatte sein komisches Couplettalent entdeckt. Nach einer Probe engagierte man ihn, im Kostüm eines Sergent de Ville ein freches erst, dann ein politisches Couplet zu singen. Ungeniert, als hätte er nie andre Luft geatmet, betrat Monsieur Gaston am Abend das Theater. Er war von exzeptioneller Häßlichkeit, behaart bis an die Fingerspitzen, ein eingedrücktes Gesicht, mehr Affe als Mensch mit seinem kahlen Schädel. Dennoch hieß es, sein Glück bei Frauen sei fabelhaft. Er sah Diana, die schon im leichten Gewand der Sklavin dastand, trat zu ihr, riß das Tuch von ihrer weißen Brust und sagte ein gemeines Wort. Diana wich zurück — aber schon dieses Zurückweichen war die Erklärung ihrer Niederlage. Eros, tückisch und listig, erbittert über so viel Widerstand, hatte in diesem unbewachten Augenblick des Mädchens Herz getroffen. Diana, die keusche Göttin, liebte Thersites, die Kröte.

Diana, von jener Liebe erfaßt, die nichts erklären kann, die das Geheimnis des Herzens ist, die, nicht gewachsen, nie gesät, plötzlich da ist in unerträglicher Größe, Diana kannte kein Zögern, keine Bedenken, keine Scham. Als sie sich angekleidet hatte, wartete sie draußen in der Rue de la Gaîté auf Gaston, der betäubt von seinem Erfolg das Theater verließ. Er sah sie erst, als sie ihm bis zur nächsten Ecke gefolgt war. Da nahm er sie mit in seine kleine schmutzige Stube, weit draußen an den Wällen, an der Porte d'Orléans, in der Rue Sarrette, wo er in einem elenden Hause wohnte. Diana blieb bei ihm bis zum nächsten Abend, dann fuhren sie zusammen ins Theater. Diana hatte sich verloren. Sie liebte namenlos.

Im Theater, wo man auf rätselhafte Weise alles wußte, erwartete man die Liebenden. Ein lautes Geschrei empfing sie. Da erst erblaßte Diana, und sie errötete, als Gaston, den Arm um sie schlingend, lasziv und lachend ihre Unschuld und Glut schilderte. Da erwachte Diana, und die Scham wurde in ihr

geboren. Sie begriff, daß sie geschändet war. Was keine Verführung vermocht hatte, war der Liebe gelungen. Rein in allen Lockungen, mußte sie von der Liebe beschmutzt werden. Sie hatte sich für das himmlische Gefühl aufgehoben, um von ihm entweiht zu werden.

Sie sah Gaston an. Er hatte sie losgelassen, umfaßte drüben eine Tänzerin und bat um ihre Gunst. Diana, kaum besessen, war schon stehen gelassen und vergessen. Diana sah ihn an und liebte ihn sehr. Aber zugleich verachtete sie ihn grenzenlos. Und also barg ihre kurze Liebe das Tiefste und Schmerzlichste: denn nur, wer liebte, wo er verachten mußte, hat je geliebt, und nur Liebe, die sich ihrer schämt, kennt den bittersten Schmerz.

Diana schlich sich in die Requisitenkammer. Dort lag der stumpfe Dolch, mit dem sie sich allabendlich das Herz durchbohrte. Sie zog ihn aus der Scheide, schlich aus dem Theater und lief zu einem Messerschmied. Sie ließ ihn scharf schleifen, bis er spitz funkelte und Papier jäh zerschnitt.

„Oh, Mademoiselle“, sagte der Schmied, „Sie wollen die Zudringlichen damit erstechen?“

Diana lachte und lief ins Theater zurück. Sie tat den Dolch an Ort und Stelle, kleidete sich aus, puderte sich, löste das Haar, warf das Gewand um und trat zu ihrer Szene auf die Bühne. Sie spielte nachlässiger als sonst, aber als sie ihrem Herrn den Dolch entriß, sprühte wildes Leben aus ihr. In den Kulissen stand Madame Juliette und weinte noch immer, weil ihre Tochter sich an einen Komödianten weggeworfen. Aber plötzlich schrie sie gellend auf. Denn Diana hatte sich das scharfe Messer ins Herz gestoßen, sank mit einem Seufzer um und war tot, ehe noch der Vorhang fiel. In derselben Stunde klebte man die neuen Plakate des Monsieur Gaston neben die der keuschen Diana vom Montparnasse.

Splitter / von Peter Altenberg

Wir verderben es uns mit so vielen wegen Kleinigkeiten, unnötiger Grausamkeiten, Wartenlassen, gelangweilter Mienen, ungezogener Bemerkungen. Aber dadurch erfahren wir andrerseits, wer sich durch nichts abschrecken läßt, uns zu lieben!

*

Ein geschmackvoll gefaßter Chrysopras ist schöner als ein hundertmal wertvollerer, geschmacklos gefaßter Diamant! Wenn du eine Dame findest, die derselben Ansicht ist, so heirate sie auf der Stelle. Aber du wirst keine finden!

Antworten

G. T. Ein gutes sozialistisches Blatt? ‚Der Sozialist'. Stoßen Sie sich nicht an den abstrusen Theorien der Anarchie, lesen Sie den prachtvollen Gustav Landauer, und bewundern Sie, vor allem, den Mut, der in diesen (viel zu wenigen) Leuten steckt. Hier werden die Dinge wirklich ganz und gar zu Ende gedacht und so weit geäußert, wie sichs mit einer zuchthauslosen Existenz halbwegs vereinen läßt. Aus vorzüglichen literarischen Essays, Kritiken, Erinnerungen ersehen Sie, daß man dort auch in andern Dingen als in der Politik radikal sein kann. Ja, man hat dort sogar etwas, was ich am wenigsten vermutet hätte: Witz. Da ist Fastnacht 1914 eine Faschingsnummer herausgekommen, von der fast jede Zeile den ganzen Ballen blöden Rosenmontagsgewäschs betrunkener Bourgeois aufwiegt. Das Blatt erscheint alle vierzehn Tage, kostet das ganze Jahr zwei Mark und zehn Pfennige und ist zu beziehen vom Verlag des Sozialistischen Bundes, Berlin, Wrangel-Straße 135. Abonniert in Scharen!

L. Sp., Wilmersdorf. Nein, mein Herr: Ihre Kinokritiken wären mir nicht willkommen. Die kinematographischen Vorführungen verdienen keine öffentliche Würdigung und eine private auch nicht. Wie sagen die Wiener in solchen Fällen? „Gar net ignorieren." Die Zukunft, die diese Institution haben soll, kann ich abwarten; von der Gegenwart halte ich nichts. Ein Vergleich zwischen Theater und Kino ist Gotteslästerung. Gebildete Menschen haben es mit Recht längst satt, sich von den Filmfabrikanten über Gebühr langweilen zu lassen.

Hans Heß, Dresden. Auch Sie haben (im Januar 1913) einen modernen Sortimentsbetrieb verlangt und sind sicher auf wenig Gegenliebe gestoßen. Auch Sie fordern, wie an dieser Stelle Kurt Tucholsky, literarisch gebildete Kräfte und einen rationellen Vertrieb von größerer Einfachheit. Aber sehen Sie sich unter Ihren Kollegen um: der gute Wille mag da sein — wo sind die guten Resultate? Eine starre, altmodische Betriebsform verhindert, daß sich das Angebot der Nachfrage anpaßt, macht die Beschaffung eines Buches zu einem schwierigen Experiment und läßt hunderte von begabten jungen Buchhändlern nie zur Selbständigkeit gelangen. Denn das Personenmaterial an sich ist nicht schlecht; nur die Vorbildung ist es und jene mittelalterliche Schwerfälligkeit. Der Buchhändler sollte Führer und Berater sein, und ist: ein Kleinkaufmann mit mangelhafter Organisation.

K. S. Sie haben recht: es ist wirklich nicht einzusehen, warum selbst in dem intimsten Theater Berlins, in den Kammerspielen, sich die Gardine auch über Mord und Totschlag wieder hebt. Mag immerhin die geschwellte Brust der Spieler dem Publiko noch einmal entgegenschlagen wollen — aber dann laßt sie wenigstens durch einen Schlitz vor den Vorhang treten. Und bezähmen muß sich unbedingt der, den grausiger Tod dahingerafft hat. Wenn bei Hamsun die Gäste klatschen, weil sie an dem einen Schlangenbiß nicht genug haben, und wenn dann Schildkraut aus der Seitenkulisse und der Agonie hervorwankt und sich verbeugt, dann möchte man die ganze Gesellschaft auf einen grünen Wagen mit kleinen Fensterchen packen und in Buchenau ein Gastspiel arrangieren. Für Berlin taugt dergleichen nicht.

G. M., München. Ein münchner Verlag kündigt einen Gedichtband folgendermaßen an: „N. N. gehörte früher dem Stefan Georgeschen Kreise an, hat sich aber auf Grund eigener hoher Künstlerschaft seinen eigenen Ton und seine eigene Lyrik geschaffen. Ich gebe davon eine Probe: Wo sind noch unbetretne Länder? Wo ist noch unbefahrnes Meer? Wo schreitet noch der Sechzehnender Vor Königen und Helden her? Wo tritt das Einhorn aus den Tannen Noch vor die Jungfrau hin und kniet? Wo sind noch Schemen, sie zu bannen? Wo ist noch heiliges Gebiet? Diese Gedichte — eine Frucht früher und fast schon vergessener Jahre — sind dem Dichter heute schon so entrückt, daß er sich in dieser Welt kaum noch zurechtzufinden wußte, als er die Hand nochmals daran legte." Ich wünsche gute Verrichtung.

K. M., Berlin W 8. Sie haben meine Begeisterung mit einem Wort ertötet. Ich hatte schon aus meiner Lieblingszeitung auswendig gelernt: „Die Sechstagefahrer sind meinetwegen moderne Gladiatoren, aber Gladiatoren, welche keine Furcht und keinen Kompromiß kennen. Wir bewundern ihren Mut, ihre kalte Verachtung der fortwährend lauernden Gefahren und ihre potenzierte Männlichkeit." Und da kommen Sie und sagen dieses eine Wort: „Zementluden".

G. B. Wer wäre Georg Hermann nicht dankbar, daß er endlich einmal (im Literarischen Echo vom fünfzehnten März) Herbert Eulenberg Bescheid gesagt hat! Der weint seit Jahren in allen Zeitungen und Zeitschriften, bei allen Gelegenheiten, in allen Damenspenden herum. Was hat er denn? Er hat in Wirklichkeit: Lorbeer auf Vorschuß so viel, um alle sauern Heringe unsrer Katerfrühstücke (nach seinen Mißerfolgen) damit zu garnieren; er hat Honorare und Tantiemen in Hülle und Fülle; er wird gelesen und preisgekrönt und zählt die Uraufführungen eines Theaterwinters nach dem Vierteldutzend. Was denn noch? Ein eigenes Festspielhaus? Den erblichen Adel? Eulenberg-Straßen in den größern Städten Deutschlands? Der ganze Kerl ist achtunddreißig; und ein paar Ehrungen müssen schließlich für den fünfzigsten Geburtstag aufgespart werden. Was also hat der Mann eigentlich? Er hat, wie Georg Hermann richtig feststellt: keinen Verstand. Das ist ja auch der Grund, weshalb seine Dichterei immer zweiten Ranges bleiben wird. Mit so wenig Gehirn geht man nicht in die Unsterblichkeit ein. Diesem armen Eulenberg haben seine unverdient riesenhaften Erfolge ernstlicher geschadet als den meisten andern. Er weiß überhaupt nicht mehr, was er will. Er jammert noch jetzt, anno 1914, über die böse Kritik, das „wüste Geschimpf und dies ewig spöttische Gekrittel, das mit einem guten oder faulen Witz ein ganzes Stück totzustechen beliebt". Ihm entgeht, in der Unzulänglichkeit seines Intellekts, daß eine Kritik, die sich etwa einbildet, Herrin über Leben und Tod der Künstler zu sein, zu der Rolle des Falstaff verdammt ist: daß sie nur totstechen kann, was schon tot ist. ‚Belinde' und ‚Zeitwende' — eitel Bewunderung und Anbetung hätten diese blutlosen Mißgeburten nicht lebendig gemacht. Der bequeme Eulenberg aber, nicht mehr imstande, seine Werke für sich sprechen zu lassen, rempelt uns an, die wir nach Recht und Pflicht gegen seine Werke sprechen. Wie gut, daß Georg Hermann diese „Auffassung vom Wesen des Schrifttums und des Schriftstellers" „dreifach geschmacklos", daß er sie „beschämend" nennt und Eulenberg ruhig fragt: „Ist Ihnen nie zum Bewußtsein

gekommen, daß das Werk und seine Wertung in der Oeffentlichkeit auf zwei ganz getrennten Blättern stehen, garnichts mit einander zu tun haben? Daß jede künstlerische Arbeit nichts andres ist als die Auskristallisierung des eigenen Ichs, und daß es dafür sehr gleichgültig ist, ob draußen Einer klatscht oder pfeift?“ Das ahnt er allerdings nicht und stöhnt, der ergreifend vergrämte Rheinländer, von „den bittern Erfahrungen der letzten Jahrzehnte“. Es ist hübsch, daß er sich verkannter Genossen annimmt, denn er für sein Teil hat keine bittern Erfahrungen gemacht. „Im Vertrauen, Herr Doktor, ich könnte manchen nennen, der das Zehnfache an Begabung und absolutem Kunstsinn besaß und nicht ein Zehntel Ihres Erfolges hatte.“ Manchen? Viele, viele. Die hungern, schreiben Stücke wie, zum Beispiel, „den ‚Sohn des Platonikers‘, in den man den ganzen Herbert Eulenberg dreimal über einander hineinpacken könnte“, finden nie eine Bühne und sehen ehrfurchtsvoll auf zu dem Glückspilz, der sich an den Herrn von der Presse auf dessen Ballfest taktlos herandrängt und ihm vorwimmert, wie gern auch er fröhlich mit den Fröhlichen sein würde, daß aber die letzten Kritiken ihm die Freude vergällt hätten. Es ist unerträglich, und man muß Ihnen, Georg Hermann, aufrichtig dankbar sein, daß Sie dem Herrn Kollegen klug und menschlich und offen gesagt haben, was für ein würdeloser Schreier er geworden ist.

An die Meinige / von Theobald Tiger

Legt man die Hand jetzt auf die Gummiwaren?
Erinnre, Claire, dich an deine Pflicht!
Das geht nicht so wie in den letzten Jahren:
Du bist steril, und du vermehrst dich nicht!

Wohlauf! Wohlan! Zu Deutschlands Ruhm und Ehren!
Vorbei ist nun der Liebe grüner Mai —
da hilft nun nichts: du mußt etwas gebären,
einmal, vielleicht auch zweimal oder drei!

Wir Deutschen sind die Allerallerersten,
voran der Kronprinz als Eins-A-Papa.
Der Gallier faucht — wir haben doch die mehrsten,
und hungern sie, mein Gott, sie sind doch da!

Denn sieh: die Babys brauchen Medizinen
und manchmal auch ein weiß Getöpf aus Ton,
Gebäck, das Milchgetränk — man kauft es ihnen,
und dann vor allem, Kind, die Konfektion!

Und wer soll in des Kaisers Röcken dienen,
umbrüllt vom Leutnant und vom General?
Stell du das her: es muß nur maskulinen
Geschlechtes sein — der Schädel ist egal.

Ins Bett! Hier hast du deine Wickelbinden!
Schenk mir den Leo nebst der Annmarei!
Und zählt man nach, wird man voll Freude finden
sechzig Millionen, und von uns
die zwei!

Rundschau

Die gelbe Jacke

„Nun befinden wir uns . . .“, und „nun befinden wir uns wieder . . .“, so klingt es einem nach Tagen noch im Ohr. Und immer denkt man dabei an jene gefällige Person, die ein wandelndes Bühnenschild ist, in irgend einer Ecke hockt, raucht, sich langweilt, Tee trinkt und beim Geklapper der Tassen immer wieder sagt, wo wir uns befinden, und was die Szene darstellen möchte, und was davon zu halten sei. Und wenn er es gesagt hat, dann schielt man alleweil hinüber zum Bühnenmeister, der immer wieder die Truhe aufklappt, zuklappt, aufklappt und alles, aber auch schlankweg alles daraus hervorholt für seine mise-en-scène. Da hat er eine Latte, eine ganz unscheinbare Latte. Aber man unterschätzt sie. Senkrecht gehalten, ist sie nämlich eine Trauerweide oder ein Lotosstengel, dahingegen wagerecht gehalten ein Fenster, über dessen Brüstung sich die Geliebte lehnt, oder auch ein Gießbach. Und erst ein Kasten — himmlische Rosen flicht er damit ins irdische Leben. Schwipp, ein rotes Tuch über den Kasten: da ist es ein Palast, jeder Zoll ein Palast; schwapp, ein weißes Tuch über den Kasten: da ist es ein Grabstein oder auch eine felsige Gegend, ganz nach Belieben.

Und siehe, zwischen Latte und Kasten agieren sie ein Stück. Ein chinesisches Stück. O rühret, rühret nicht daran! Da ist nämlich so ein chinesischer Jüngling, dessen Leben vom Parkettstuhl aus gesehen in drei Abschnitte zerfällt. 1. Die Aussetzung im Gebirge. Gefunden, auferzogen von Ackersleuten. 2. Hinaus in die weite Welt! Verführungen locken (schöne wilde Frauen), aber 3. allen Gewalten zum Trotz sich erhalten, rufet die gelbe Jacke herbei. Die gelbe Jacke: das ist das Königskleid, das Zeichen der Macht, der Sieg, dem endlich ein standhafter Prinz getreu einer Weissagung erringt.

Das mag einmal ein schönes chinesisches Märchen gewesen sein, vor vielen tausend tausend Jahren. Aber jetzt haben es Engländer bearbeitet und für die Bühnen der westlichen Länder „gewonnen“. Und sieh, da liegt es nun und schreit nicht mehr. Und die Reste, ach, die Reste sind eine Geschichte, für die man nicht nach Hongkong zu fahren braucht. Ein Retourbillet zum Sommertheater von Kyritz tuts auch. Und doch versteht man es wieder so gut, warum dieses Stück in Deutschland eine Liebe der Regisseure werden wird. Für purzelnde Einfälle ward selten solcher Raum geschaffen! Und darum war es für uns Düsseldorfer ein Augenschmaus, unsern Gustav Lindemann am Werk zu sehen, so wie es für euch Berliner ein Augenschmaus sein wird, euern Max Reinhardt wiederzusehen, wenn er in der gelben Jacke, seinen Moissi als Märchenprinzen an der Hand, zu euch kommen wird.

Heinz Stolz

Der Triumph der Pompadour

Die Komödie dieses freundlichen Titels ist undichterisch, monoton und zerfahren. Adolf Paul hat einfach das kostbare Material nicht verarbeiten können. Zuerst belustigt einen die artistische Sorglosigkeit. Aber bald merkt der Zuschauer, daß man dem großen Pfauentanz erst recht nicht mit täppisch unbeholfener Ausgestaltung beikommen kann. Hier ist raffinierteste Psychologie vonnöten, kristallisierter Farbenreichtum, pikante Tiefe und naive Grazie. Adolf Paul läßt die Pompadour über einen Voltaire triumphieren, der nichts ist als ein Sack voll Quertreibereien, und über ein Gänseblümchen von Nebenbuhlerin, die Gräfin Périgord. Unter solchen und ähnlichen Schatten und Karikaturen ist die erfinderische Marquise, selbst Adolf Pauls Pompadourette, eine wahre Königin, die alle andern Figürchen um den Finger wickelt. Der grimme Voltaire ist ihr böse, weil sie zur Belustigung des Königs nicht ein Stück von ihm, sondern den Tartüff aufführen will; und die Komtesse Périgord soll die kleingeschnittene „Dame Poisson" in den Schlafgemächern des allerchristlichsten Königs ersetzen. Es kommt zu einem Kampf der Regisseure, einem richtigen Sturm im Wasserglas. Voltaire und die Pompadour saugen sich die Banalitäten gegenseitig aus der Seele. Es gibt ein paar winzige Intrigen; man seufzt betreten: „Vater Scribe, der du bist im Himmel!" Ein allmächtiger Kammerdiener taucht auf, aber er wirkt nicht gestaltet, sondern kulturhistorisch erlesen. Die Komödie von Fürstengunst und Maitressenglück ist jedenfalls das schwächste der mir bekannten Stücke Adolf Pauls. Das hamburger Taliatheater gab es in Leopold Jessners verhältnismäßig geschmackvoller Inszenierung. Jenny Vallière war eine stilechte, mitunter sogar lebensvolle und immer elegante Kreatur. Herr Werner wirkte als Herzog von Chartres amüsant.

Arthur Sakheim

Die Wölfe

Die Marseillaise am Anfang und am Schluß und der gewaltige geschichtliche Hintergrund täuschen beinah ganz darüber hinweg, daß Romain Rollands dreiaktiges Revolutionsdrama ‚Die Wölfe' ein Theaterstück ist, das in seinem hohlen Bauch einen Wust von papierenen Phrasen beherbergt. Romain Rolland, der ausgezeichnete Romancier, ist ein Dramatiker, der seinen Mangel an Innerlichkeit durch ein stürmisches Draufgängertum zu ersetzen trachtet. Seine ‚Wölfe', die einem (noch der Vollendung harrenden) Zyklus von Revolutionsdramen angehören, schließen sich an ‚Dantons Tod' und an Goethes Tagebuch über die Belagerung von Mainz an. Man schreibt das Jahr 1793 und befindet sich im Saal des mainzer ‚Hotels zum König von England', das dem französischen Generalstab als Hauptquartier dient. Der Kommandant D'Oyron, ein abtrünniger Adeliger, wird mit einem Hagel von Vorwürfen überschüttet. Man mißtraut ihm, der sich durch die angeborene Vornehmheit und Ueberlegenheit seines Wesens von den demokratischen Ohnehosen unterscheidet. Namentlich Verrat, der ehemalige Schweineschlächter, haßt den blaublütigen Kameraden und trachtet danach, ihn zu ver-

derben. Mit kannibalischer Freude benutzt er einen durch einen Spion überbrachten gefälschten Brief, um den lästigen Waffengenossen zu Fall zu bringen. D'Oyron wird des Verrats angeklagt und trotz seinen verzweifelten Beteuerungen, daß er unschuldig sei, zum Tode verurteilt. Da wirft sich der Kommandant Teulier, ehemals Gelehrter und Mitglied der Akademie der Wissenschaften, zum Verteidiger des unglücklichen Gefährten auf. Teulier hat die Niedertracht des Metzgers durchschaut. Sein Gewissen gebietet ihm, sich zum Anwalt der Gerechtigkeit zu machen. Aber seine Beweisgründe werden überschrien von den Bravorufen des blutberauschten soldatischen Pöbels. Verrat, der unerschrockene Kriegsheld, ist immun. D'Oyron, der Aristokrat des Blutes, wird standrechtlich erschossen, und Teulier, der Aristokrat des Geistes, hat gute Aussichten, gleichfalls ins Jenseits befördert zu werden. Verrat, des Lagers Abgott und der Feinde Geißel, wird im Triumph durch die volkbelebten Straßen getragen.

Die Aufführung in den münchner Kammerspielen richtete sich nach Goethes bekanntem Ausspruch: „Das Beste, was wir von der Geschichte haben, ist der Enthusiasmus, den sie erregt." Man schnappte fast über vor Enthusiasmus, und tat furchtbar erregt. Die Wölfe bellten sich die Kehlen wund. Erich Ziegels Teulier überragte das Rudel um Haupteslänge. Das Deutsch der von Wilhelm Herzog besorgten Uebersetzung erwies sich durchweg als einwandfrei und hatte auf den Gipfeln des Affekts den erforderlichen stählernen Klang. (Mich störte nur der Gallizismus: „Ich habe die Beine lahm und steif . . .".) Das Publikum fand Gefallen an dem grobknochigen Soldatenstück und vergaß schier, daß auf der Bühne Männer, nur Männer und immer nur Männer sich lärmend betätigten.

Hans Harbeck

Walpurg die Hexe

Spielt 1432 in der Zeit der Feme und der Hexenverbrennung. Stammt geistig aus der Johanna Weißenthurn und der Charlotte Birch-Pfeiffer Tagen, in denen Harmlose aus dem Publikum und unter den Poesiebeflissenen also immer noch literarisch zu leben scheinen. Darüber hinaus wären die vier Akte teils farblosen, teils mit falschen Farben gemalten Mittelalters, die Clara Hanßen unter den Gesichtspunkten der Spannung und Rührung und daher mit äußerm Erfolg in Aktion gesetzt hat, der Erwähnung nicht wert, wenn sich nicht zwischen allen Dilettantismen überraschender Instinkt für die Entzündung theatralischen, ja sogar dramatischen Lebens verriete. Diese Einzelheiten rechtfertigen Erwartungen für die Zukunft und rechtfertigen die Uraufführung des sonst mißglückten Stückes am königsberger Stadttheater.

Franz Deibel

Tagebuch

Russisches Ballett

Ach, Nijinsky, wo bist du? Jedenfalls nicht bei dieser gottverlassenen Truppe. Die schöne Dekoration im ‚Geist der Rose' erinnert noch an dich, und die Kostüme des ‚Karneval', den die Slaven damals so deutsch herausbrachten, daß man das Land, das Schumann mit Seele und Musik ersehnte, noch mehr

liebte denn je. Damals sprangst du noch herum; du tanztest nicht, obgleich du das konntest. Du tatest irgend etwas andres — man begriff auf einmal, was dieses Springen und Hüpfen zu bedeuten hatte. Und letzten Endes gibt es ja nur ein Kriterium in allen Künsten: die Gänsehaut.

Das ist lange her. Heute vermißt man dich umso schmerzlicher, als Fokin dich ersetzen möchte. Fokin, der immer aussieht wie der Märchenprinz der kleinen Matzke aus dem ‚Schlaraffenland'! Nein, damit ist es nichts. Das Theater (am Nollendorfplatz) allein war nicht schuld. Obgleich in der einen Loge die Harfe saß (nicht etwa die Pauke); obgleich der Kapellmeisterbart die Szenerie verdeckte, obgleich alles so kümmerlich aussah. Was ist aus euch geworden? Das war doch früher nicht. Nicht diese süßlichen Posen, diese Attituden des Zirkusballetts: „Kommt, Mädchen, laßt uns eine Gruppe bilden!"; nicht diese gezwungenen Stellungen mit neckisch geneigten Köpfchen; nicht diese Finales, die aufgehen wie eine Regeldetri. Was ist euch die Musik? Ihr tanzt doch zuckrig und kümmert euch nicht darum, obs Chopin oder Weber oder Arensky ist. Wo habt ihr das früher getan: malerische Trachten, wie sie das schlechte Varieté liebt, zur Schau zu tragen? Wo hättet ihr früher so unbedenklich gekitscht? Gewiß, ihr könnt noch alle tanzen. Einmal sogar, in einem Narrentanz, sehr gut: wie da alle bei einem dumpfen Celloton in der Luft schwebten! Und doch...

Wo bist du, Nijinsky! Komm, lege noch einmal deinen Schleier nieder, und siehe: er wurde zum Weib, weil du es wolltest. Fahre noch einmal wie ein buntes Rad unter die Tanzenden! Ach, Nijinsky, wo bist du?

Der Konsumvereinsteufel

Dies Wort, auf Wedekind gemünzt, stammt von Hofmiller. Stimmts am Ende? Sollte der strengste Kritiker dieses Dichters Recht behalten? Er, der einmal von „sauer gewordener Romantik" gesprochen hat? Damals, anno Dominae Lulu, hatte er sicherlich Unrecht. Wer aber am Sonntag im Hotel Esplanade zu Berlin auf der Wedekind-Matinee „seinen Tee à discrétion schlürfte" — der durfte anfangen, zu zweifeln.

Der Weg von Zürich, von wo die nicht eben schön gedruckten Bändchen von ‚Frühlingserwachen' in die Welt geschickt wurden, bis in die Bellevue-Straße ist lang und führt abwärts. Der Krater scheint erloschen. Oben stehen die respektvollen Touristen herum, sehen mit stillem Grauen in die tiefe Oeffnung und glauben dem Baedeker: Hier hats einmal Lava gespien. Aber das ist lange her.

Nie haben wir Schwächeres gegen die Zensur gehört als von Wedekind. Es ist eine fixe Idee von ihm, die er sehr langsam vor sich her wälzt. Denn er hat noch mit der zweiten zu tun, die ihm irgend ein fixer Literat in den Kopf gesetzt hat: Kleist und Er. Er und Kleist. Also sagen wir schon: „Ich, der Kleist von 1914. Soll ich vielleicht auch noch an den Wannsee gehen?" Und der

diable bourgeois setzt sich hin und weint, daß dem Schutzmann seine Werke nicht gefallen. „Er ist entsetzlich deutsch“, hat Hofmiller gesagt.

Dann hielt ein zukünftiger Literaturprofessor ein Kolleg über den Dämon. Der junge Doktor Lewin, dessen Langweiligkeit zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, vermied sorgfältig, den alten stürmischen Wedekind wieder lebendig zu machen. Es hätte vielleicht den neuen blamiert; aber es wäre nicht so stumpfsinnig gewesen. Leider konnte man in die Tische, weil sie gedeckt waren, keine Herzen schneiden, wie in die traulichen Kollegbänke bei Roethe.

Das wundervolle Duo Kayßler-Eysoldt machte das Finale. Hier kann sich doch Wedekind nicht beklagen. Aber trotz diesen beiden hatte man das Gefühl, daß er sich einen tiefen Gang in die Erde gräbt, durch die verzwicktesten Stollen läuft und, wenn er wieder ans Tageslicht kommt, doch nur auf dem Potsdamer Platz, mitten in der dicksten Bürgerlichkeit steht. Es ist alles nicht mehr so schlimm.

Noch einen Schritt, noch diesen letzten — und wir haben auch Wedekind apud Unam sanctam ecclesiam catholicam.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Thaddäus Rittner: Kinder der Erde, Schspl.

Eduard Stucken: Die Hochzeit des Adrian Brouwel, Drama. Erich Reiß.

Annahmen

Hans Braun: Ihr Kismet, Tragödie. Rostock, Stadtth.

Leo Fall: Die Kaiserin, Operette, Text von Julius Brammer und Alfred Grünwald. Berlin, Th. d. Westens.

Herbert Hirschberg: Faßnarr, Vieraktiges Versdrama. Eisenach, Stadtth.

Emil Strauß: Dom Pedro, Drama. Berlin, Deutsches Th.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

6. 3. Amélie Nikisch: Daniel in der Löwengrube, Burlesk-satirische Oper, Text von Ilse Friedlaender. Hamburg, Stadtth.

Clara Hanssen: Walpurg die Hexe, Schspl. Königsberg, Stadtth.

7. 3. Heller-Halberg: Der ungeflügelte Zweifüßer, Charakterkomödie. Braunschweig, Hofth.

Adolf Paul: Der Triumph der Pompadour, Historische Komödie. Hamburg, Stadtth.

9. 3. Julius Brann: Sancta Barbara, Drama. Ratibor, Stadttheater.

12. 3. Erich Janke: Antinous, Fünfaktiges Trauerspiel. Bernburg, Stadtth.

2) von übersetzten Werken

Gustave Doret: Die Sennen, Dreiaktige Oper. Zürich, Stadtth.

Ruggiero Leoncavallo: Zigeuner, Oper. Mainz, Stadtth.

Unbekannter Zeitgenosse Molières: Cidalise, Fünfaktige Komödie, bearbeitet von Julius

17. S. J.: Arsène Lupin. Bab: Shaws Ibsen. Baader: Rita Sacchetto. Altenberg: Gedicht.

18. Brod: Forensisches Schauspiel. Bab: Major Barbara. Altenberg: Blumen. Aus dem Tagebuch einer Schauspielerin.

19. S. J.: Der unverstandene Mann. Greiner: Der Ausgang der Moderne. Polgar: Herodes und Mariamne. Fontana: Schauspielerlesebuch. Altenberg: Die Slovakei. Bab: Der Deutsche und sein Deutsch.

20. S. J.: Akademische Bühne. Bang: Das Neue und das Alte. Altenberg: Das bedrängte Herz. Polgar: Wiener Premieren. Sperando: Russisches Ballet. Bab: Bahrs Shaw.

21. Barchan: Balletenthusiasmus. Polgar: Die gelbe Nachtigall. Altenberg: Der Tod. (21—23) Bang: Ludwig Holberg. Walser: Frau und Schauspieler.

22/23. S. J.: Das berliner Theaterjahr. Telmann: Zur sozialen Lage der Bühnenschriftsteller. Altenberg: Einigkeit. Morgenstern: Der Mord. Meyrink: Der Albino. Handl: Der Vorleser Kainz. Polgar: Der Befehl des Fürsten. Sakheim: Carl Wagner.

24/25. S. J.: Max Pallenberg. Bang: Alfred de Musset. Bahr: Max Reinhardt. Bab: Reinhardts Chorregie. Altenberg: Brief an einen Arzt. Meyrink: Die schwarze Kugel. Polgar: Wiener Premieren.

Preis jeder Nummer: Vierzig Pfennige.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Die Schaubühne

X. Jahrgang | 26. März 1914 | Nummer 13

Die Poesie der Technik / von Julius Bab

Das Jahrhundert der Technik ist ein Greuel in den schönen Augen aller Romantiker. Die Lokomotive, das Telefon, der Dampfkrahn, die Bohrmaschine: das sind alles böse Geister, vor denen die Poesie entweicht, vom Automobil und vom Luftschiff garnicht zu reden. Daß die Technik die Industrialisierung, die Entgeistigung unsres Lebens auf dem Gewissen hat, das ist ihnen eine ausgemachte Tatsache. Daß jene steigende Komplizierung unsrer wirtschaftlichen Existenz, die mit der Entwicklung der Technik in Wechselwirkung steht, auch wirklich mehr geistige Kraft frißt als die einfachen Verhältnisse früherer Zeiten, daß es heute deshalb mehr Spannung kostet, statt einer philiströsen Erwerbsmaschine ein lebendiger Mensch zu sein: das ist freilich wahr. Aber dies beweist nichts wider die kulturelle Qualität der technischen Erfindungen an sich. Die Technik bringt der Menschheit zum mindesten eben so viele neue Anregungsmöglichkeiten wie Schwierigkeiten, und immer wird es nur auf die Gesinnung ankommen, in der man sie braucht. Die neue Großstadtlyrik, die sich ‚modern' wähnt, weil in jeder Zeile einmal Asphalt, Dampfwalze oder Auto vorkommt, irrt freilich auch. Alles Materielle ist geistig indifferent und erhält seinen Wertcharakter erst durch die Art, wie unser Geist es anpackt. Alles, was zum Symbol wird, ist Poesie, aber auch nur, was zum Symbol wird! Sind Schlachten an sich poetisch mit all ihrem Elend? Hat die Arbeit des Bauern zwischen Ställen und Dunghaufen an sich Poesie? Poetisch ist immer nur die Seele, der menschliche Geist, der hier sichtbare Aeußerungen, Symbole einer schöpferischen Kraft findet. Poesie wird ein wirkliches Ding dadurch, daß man es statt auf seine praktische Funktion, auf seine geistige Bedeutung ansieht. Für den Philister ist eine Schlacht nur schrecklich und ein Bauer nur nützlich; für den Philister hat eine neue Maschine nur Börsenwerte, aber für den Dichter ist sie so gut ein Monument der Kraft, ein Sinnbild des um Herrschaft ringenden Geistes, wie

Buch der geistige Aspekt fehlt. Kellermann schildert sehr lebhaft, sehr geschickt, sehr fesselnd, wie ein technisches Unternehmen von Millionen profitgieriger und erregungslüsterner Köpfe Besitz nimmt. Von der schöpferischen Gewalt, die sich dieser banalen Instinkte nur bedient, die auch hier im Grunde nur den Sieg des Geistes über die Materie meint: von der wird zuweilen geredet — gestaltet wird sie nicht. Denn der Ingenieur Allan, der Träger des Tunnelgedankens, wird für uns keine große, dämonische Persönlichkeit, wie es die vom Geschlecht der Rougon-Macquart, die Saccard oder Mouret, sind. So gibt das Buch mehr dem Philister eine utopische Befriedigung seiner Geschäfts- und Sensationsinstinkte als dem geistigen Menschen eine Enthüllung der tiefern Gewalten, die hinter dem sensationellen Erwerbstreiben stecken. So ist der Erfolg dieses Buches zwar verständlich — aber erfreulich nur, wenn man es als eine Anweisung darauf nehmen will, daß auch der Erfolg des großen Zola, der als Dichter gestaltet hat, was der Schriftsteller Kellermann hier umspielte, wiederkommen wird.

Das zweite und das bessere der Bücher ist: ‚Der Flieger' von Leonhard Adelt (bei Rütten & Loening in Frankfurt am Main). Es ist allerdings kaum ein Roman; aber, was wichtiger ist: eine echte Dichtung. Das Epische, der Vorgang tritt ganz zurück gegen die hymnische Ausgestaltung großer, seelischer Situationen, Lyrik im Stil Verhaerens. Diese Hymnen, die in Prosa gedruckt, aber durchweg in garnicht sehr freien Rhythmen geschrieben sind, reihen sich nun freilich zusammen zur Entwicklungsgeschichte eines Menschen, dem die Eroberung der Flugtechnik eine Sache tiefster, fast religiöser Leidenschaft ist. Adelt stellt uns den ganzen symbolischen Wert dieses Apparates vor die Seele, der von der Ikarussage bis zu den Zeiten, da Faust über den Mangel körperlicher Flügel klagte, immer wieder ersehnt wurde. Nicht, weil die Menschheit ein bequemeres Transportmittel wollte, sondern weil sie ihrer Sehnsucht, von der Erde weg den Raum zu überwinden, Gestalt geben, weil sie, wie Adelt sagt, „in ihr Gleichnis springen" wollte. Kein Materialist begreift, welche ungeheure, höchst realmotorische Kraft zu allen Zeiten vom symbolischen Bedürfnis der Menschheit ausging. Der Flieger und Dichter Adelt hat es begriffen. Er stellt uns ein Leben dar, das vom Knabentraum an diese Flugidee umkreist, sich an der Windmühle und am Storch, am Wind und am Segelbot, am Rauch und am Wolkenflug rastlos entzündet, aus der ganzen Welt immer nur Nahrung und Stachlung dieser Leidenschaft zieht, sich schließlich mit unerschütterlicher Energie zum Ziel durchkämpft. Aus der ‚Einsamkeit' seiner

Plane zur ‚Kameradschaft' sozialer Arbeit vordringend (dies ist die tiefsinnige Zweiteilung des Buches) schafft er dem Traum Verwirklichung. Er fliegt und erkennt: „War es nicht konzentrierte Kraft und konzentrierter Wille, die hier Maschine hieß und dort unten Stadt? War es nicht die Schöpferkraft des Menschen, die den beseelten Stoff in den Kreislauf seines Lebens zwang?" Eine echte, eine geistige Himmelfahrt ist hier in der Erhebung der Körper gezeigt. In Abelts Buch stehen neben vollkommen gegenständlich und rein gestalteten Szenen überkonzentrierte, allzu geistreich pointierte Partien. Aber daß das Ganze das Werk eines Dichters: das beweist diese nie verlöschende symbolische Transparenz, in der wir diese Flugmaschine dauernd als Zeichen und Sinnbild urmenschlichen Hochflugs sehen. Nicht in der quantitativ gewaltigen Ausdehnung einer materiellen Vorstellung: in der innerlichen Durchdringung einer Maschine mit Geist steckt die wahre Poesie der Technik.

Onkel Max / von Peter Altenberg

Dieser Max, mein Onkel, der seit sieben Jahren tot ist, war einmal sehr hübsch gewesen, ja, sogar besonders hübsch, auch nach modernen Begriffen. Ganz schlank, ganz groß und eine Stumpfnase. Infolgedessen hatte er ein Liebesverhältnis mit der ganz jungen Näherin seiner Mama, meiner Großmama. Er kaufte sich daher in Hietzing ein kleines Haus mit Gärtchen und ließ die junge Näherin darin wohnen. Sie legte eine Rosenkultur an und Nelken und war froh, daß ihre zarten schönen Finger nicht mehr vom Nähen leiden mußten. Sie pflegte sie sogar, gleichsam als Entschädigung für schreckliche, qualvolle Jahre, mit Malatine, Honig-Glyzerine. Eines Tages beschloß die Familie, daß mein schöner, magerer, langer Onkel mit der Stumpfnase eine ‚Partie' machen solle. „Ja", sagte er, „aber was soll mit Anna geschehen?!" Man verheiratete Anna mit einem Manne, der sie seit ihrer Kindheit schrecklich gern gehabt hatte, und dem es nur am nervus rerum gefehlt hatte, um sie, pardon, um sich glücklich zu machen! Anna war mit allem einverstanden, denn es ist besser, dort einverstanden zu sein, wo nicht einverstanden zu sein Einem auch wenig nützen würde. Nun heiratete mein Onkel und baute auf der Hietzinger Villa noch einen Stock auf. Ein Gärtner wurde engagiert, um die Rosen- und Nelkenkultur Annas weiter zu pflegen. Eines Tages sagte meine angeheiratete Tante zu meinem schönen, langen, magern Onkel mit der Stumpfnase: „Du, wer war diese Anna eigentlich, nach der diese schönen gefleckten Nelken benannt sind?!" Mein Onkel schaute auf die gefleckten Nelken und verstand garnicht, daß diese Anna überhaupt noch irgendwie in Frage käme!

Iphigenie auf Tauris

Das Lessingtheater gab vom Titel die Hälfte, vom Werk kaum zwei Fünftel. Wenn man die Wahl hat, einen heiligen Text von ausgedienten Hoftheaterbarden in gleichmäßigem Pathos herunterdröhnen zu hören oder von Bürl, vom Kainz des Königreichs Württemberg und von der Frau, die bei Schnitzler die Weihnachtseinkäufe macht, zerkleinern, zerstottern, zernuscheln, zerhenscheln, zerhauchen zu sehen: dann bin ich für Molenar, weil er mich wenigstens um Goethen nicht betrügt. Den klar und vollständig gebrachten Wortlaut kann ich mir selber beseelen; aber welche Leuchtkraft müßten die Seelen haben, die Goethen alles schuldig bleiben und es doch mit ihm aufnehmen wollten! Schon das eine Bild von Tauris ist verfehlt. Eine kurze, zugebaute, lichtlose Bühne. Der naturalistische Regisseur wird darauf pochen, daß ein dichter, dunkler Hain beinahe vorgeschrieben ist. Aber seine praktische Erfahrung hätte ihn warnen sollen, uns fünf Akte lang eine lähmende Dämmerung zuzumuten; und sein gebildeterer Dramaturg hätte ihn belehren sollen, daß der Schauplatz des Gedichts ja garnicht Tauris, die Zeit nicht das Altertum und der geistige Grundton eine flutend helle Humanität ist. Das Lessingtheater wählte die Einheitsfarbe: aschgrau. Keine Akzentuierung, kein Pedalgebrauch, keine Befeuerung von Tempo und Rhythmus zerstörte die Legende von der undramatischen Natur einer Dichtung, hinter deren stolzer Gelassenheit es in Wahrheit tobt. Soweit Regie überhaupt zu merken war, schnitt ihre phlegmatische Unpersönlichkeit selbst die sichersten ‚Wirkungen' ab. Drei Stunden später trat im Metropoltheater Herr Jadlowker vor die schöne Galathee aus Marmor und sang sie mit einer Stimmpracht lebendig, als wäre Suppés Pygmalion Verdis Radames. Bei Barnowsky wurde Goethes Iphigenie mit Shaws Pygmalion verwechselt und immerhin für einen Abend ins Jenseits befördert.

Wahrscheinlich trägt an der Unzulänglichkeit der Lossen die Stilfremdheit der Regie die Hauptschuld. Denn nie zuvor hat diese Schauspielerin in Aufgaben dieser Art so völlig versagt. Gudrun, Gretchen, Viola: darüber ließ sich, schlimmstenfalls, streiten. Ueber Iphigenie nicht. Schon daß die Priesterin von unanrührbarer Ueberlegenheit vor Lampenfieber zitterte,

zu zittern nicht aufhörte: schon das verschob das Schwergewicht. Wenn diese Iphigenie ihren Shawl fröstelnd um sich schlang, dann hätte man ihr Kamillentee bereiten, aber nicht furiengejagte Muttermörder zur Heilung anvertrauen mögen. Durch eine einzige Bewegung war Goethe ins Genre der larmoyanten Komödie gestoßen. Innerhalb dieses Genres schwieg und lächelte die Lossen oft so zart und schön, wie nur sie es vermag. Aber auch die reinste Menschlichkeit einer vollendet untheatralischen Theaterspielerin sühnet nicht das Vergehen wider die Gesetze einer geschlossenen Kunstform, die freilich ohne innere Beteiligung zu erfüllen eben so wenig oder noch weniger wert ist. Herr Raoul Aslan spricht ja wohl schulgemäß. In Stuttgart und vielleicht sogar in Hamburg wird ihm niemand den Kranz des jugendlichen Liebhabers von der interessant gebleichten Stirne reißen. Auf uns machen die Finten einer trockenen, kalten, flinken Geschicklichkeit geringern Eindruck. Für uns ist ein Orest, der sich im Wahnsinn kaum merklich erhitzt, eben keiner. Herrlichkeiten versinken. Die Lossen, die keine Priesterin ist, wäre doch eine Schwester, wenn sie einen Bruder hätte, der nicht genau so gut Pylades heißen könnte. Pylades aber heißt Salfner, ist also ein ziemlich pomadiger Schlacks, der nicht alle Absichten seines Dichters verstanden zu haben scheint. Zwischen diesen drei Gestalten, die ein und derselben Rasse angehören und im fremden Land einer von des andern Atem leben müßten — zwischen ihnen spinnt sich hier kein Faden, und die rohen Skythen sind die weitaus bessern Mimen. Decarlis Arkas ist ein bieder-treuer Greis, in dessen vollem Bart von Goethes Versen keiner stecken bleibt. Kayßler spricht nicht schlechter, aber um eine Oktave tiefer, als für sein Organ natürlich und für seinen König Thoas nötig ist. Ein mühevoll beherrschter Mann, der sich aus dumpfem Widerwillen gegen ein verfeinertes Geschlecht zur leisen Aehnlichkeit mit diesen Feinden durchringt. Man sieht ihn knirschend ringen. Der Augenblick des Sieges (über sich) ist Kayßlers Höhepunkt. Er steht am Schluß. Sonst hat der ganze Abend keinen! „Die Bühne ist nichts und schlimmer als nichts, wenn sie nicht etwas Wundervolles ist“, hat Hofmannsthal einmal gesagt. ‚Iphigenie auf Tauris‘ niemals zu spielen, ist das Recht jedes Theaterdirektors, der von Molnár, Wied und Thoma herkommt. Sie so zu spielen, sollte strafbar sein.

Schauspieler-Memoiren / von Emil Lind

I.

„Einst erhielt ich ein Einladungsbillet von einer Gräfin T.“ — so beginnt Joseph Anton Christ seine Memoiren (die Rudolf Schirmer im Verlag von Wilhelm Langewiesche-Brandt veröffentlicht hat, und woraus eines der hübschesten Kapitel hier vor einigen Wochen zu lesen war). Damit ist er mitten in seinem Leben (das die Jahre 1744 und 1823 begrenzen). Und auch wir sind mitten darin. Sein Bild springt förmlich aus dem Rahmen. Ein nicht allzu zart organisiertes Vollblut. Ein unnachdenklicher, gesunder Sinnenmensch. Er hat drei Frauen, ist fruchtbar und mehret sich. Ein Prachtkerl von einem Komödianten, von welchem, dem Wesen nach, in grader Linie Matkowsky hätte abstammen können. Er kommt zu den Soldaten, wird als Fähnrich in der Schlacht bei Liegnitz verwundet, von einem braven Mann gerettet, geht 1765 zum Theater und hat sein erstes größeres Engagement als jugendlicher Tänzer und Liebhaber — eine sehr bezeichnende Kombination, die noch in die Laube-Zeit hineinragte — in Prag. Hier setzen seine Aufzeichnungen ein. Sein Weg führt ihn nach Braunschweig, Leipzig, Dresden, Berlin, Riga, Mainz, Frankfurt, Petersburg zu den Direktoren Döbbelin, Schröder, Bondi, Koch, Dalberg und schließlich Seconda, aus dessen Truppe das heutige dresdner Hoftheater hervorging. Er stand also mit den meisten Theatergrößen des achtzehnten Jahrhunderts in Fühlung. Freilich: dieser Vorzug ist auch seine Schwäche. Die Unmittelbarkeit seiner Empfindung tritt im Urtheil über seine Zeitgenossen oft allzu grell hervor. Wir dürfen nicht alles glauben, was er erzählt; er aber hat sicher alles geglaubt. Wenn wir aber noch so viel subtrahieren: es bleiben Kulturkuriosa in solcher Menge, daß der vibrierende Reiz uns von einer Episode zur andern lockt. Es bleibt vor allem ein — ganz naiv gegebenes — getreues Abbild der Zeit. Christ ist wie eine Phonographenplatte: die Zeit gräbt leichte Eindrücke in sein Hirn, seine Feder ersetzt die umschaffende Nadel des Grammophons, und ohne daß Christ sich eigentlich dessen bewußt wird, schnurrt Pièce nach Pièce an uns vorbei. Er erzählt Dinge, von denen er gar nicht wissen kann, daß sie nach hundertfünfzig Jahren den Reiz des Vergleiches bieten werden. Nur ab und zu reflektiert er, mit Mutterwitz, aber ohne Tiefe. Man liest von Anfang bis zu Ende ohne Pause, wie in einem humoristischen Roman, und möchte zum Schlusse rufen: Bitte, erzählen Sie doch weiter, Herr Christ! Sie

ahnen ja gar nicht, wie es uns, im Zeitalter des ‚Imperator'-Typs und der D-Züge, prickelt, förmlich mitzuerleben, wie Sie mit Ihrem Reisewagen umschmissen und Ihr Töchterchen am Schlafittchen herauszogen. Wie es uns schüttelt, wenn wir, in Brahms und Reinhardts Zeiten, hören, daß Sie, vor einer Intrige der Kollegen gewarnt, Ihren Kindern irgend eine Szene „von rechts und von links" einstudierten, um sie nicht aus der Fassung bringen zu lassen. Wenn wir, in den Zeiten des Rechtsschutzes und der Haftpflicht, vernehmen, daß Schröder, der Große, Ihnen bei Ihrem Debut an seiner Bühne eine ganze Pistolenladung ins Gesicht schoß, weil Sie seinem Publikum gefielen. Und als Sie das glücklich überstanden hatten (wir gratulieren!), baute man Ihnen einen sechzehn Fuß hohen Felsen auf, von dem Sie in der ‚Strafe im Abgrund' (hu!) köpflings herunterfallen mußten „nach vorwärts, es konnten also keine Betten unterlegt werden", als ob man damit den modernen Sketch hätte vorwegnehmen wollen. Wie sehr nett von Ihnen, daß Sie sich über die Schröder-Beschmeichelung der Kollegen und Kolleginnen entrüsten und eines Tages selbst in die Worte ausbrechen: „Du Vater der Kunst, Du Gott in Thaliens Tempel! Wirf nur einen kleinen Strahl Deines Glanzes auf Deine Schüler herab! Auch der kleinste Funke des aus Dir ausstrahlenden Feuers ist hinreichend, uns würdig zu machen, Deine Lehrlinge zu sein." Und dies, nachdem Sie Schröder in seinen menschlichen Schwächen ganz erkannt zu haben glaubten. Ja, Herr Christ, er muß wirklich ein großer Mann gewesen sein, denn Sie sind ja ehrlich. Und wie müssen da die Ausbrüche der andern, weniger Ehrlichen gelautet haben!

Ein Schlaglicht auf die innere Organisation des Künstlers wirft ein Vorfall, den Christ von Döbbelin erzählt. Dieser probierte im Zimmer (wo die meisten Proben vor sich gingen) im Negligé — Schlafrock, Nachtmütze und Pantoffeln — den Othello. „Bei der Stelle, wo er sich ersticht, erstach er sich mit der Faust, fiel, so groß und stark er war, der Länge nach auf den Boden, fiel im Niederstürzen, weil er mit dem Pantoffel ausglitschte, mit dem Kopf auf einen Porzellantisch, der zerbrach, daß gewiß für fünfzig Taler Porzellan vernichtet wurde, und schlug sich ein Loch in den Kopf. Dem ohngeachtet rezitierte er seine Sterbeszene ununterbrochen fort, und da der Souffleur aus Schreck, weil er ihn bluten sah, hinzusprang und ihm aufhelfen wollte, schrie er ihn erzürnt zu: ‚Herr, ins Teufels Namen, lassen Sie mich doch erst sterben!', sagte seine Rede ganz her, und dann erst ließ er sich vom Boden auf-

heben.“ Dies ist lächerlich?! Oh nein! Und auch gar nicht so unmodern. Es ist vielmehr zeitlos. Fragt doch unsre größten Schauspieler, ob sie nicht oft die Empfindung hatten und haben, während der Konzeption im Studierzimmer des Gottes am vollsten zu sein, ob nicht oft da ohne jeden szenischen Behelf die Intuition am stärksten fließt. Vor solchen Vorfällen begreift man die Forderung Laubes nach Simplizität, ja, nach Dürftigkeit der Szene, eine Forderung, mit der er bloß ein vergessenes Prinzip wieder aufgenommen und für seine Zeit modernisiert hatte. In der Kunst ist, wie im Leben, alles Tradition (auch das scheinbar Revolutionäre), negativ oder positiv, mittelbar oder unmittelbar. Deshalb sind die Verdienste Derer, die ihre Zeit erfassen und der Generation ihren eigenen Geschmack, ihre eigene Sehnsucht deuten und verkörpern, nicht geringer. Es ist töricht, statt sich der Entwicklung zu freuen, diese in ihren Hauptträgern hemmen zu wollen. Die Entwicklung geht in der Richtung der Differenzierung vor sich. Daher der adäquate Ausdruck in der Umformung der Szene, wo Primitivität heute vom Schauspieler nur als neues inneres Hemmnis, mit vielen andern, empfunden würde.

Es ist unmöglich, auf alle Einzelheiten hinzuweisen, die im Buche Christs kultur- und theaterhistorisch, anekdotisch oder menschlich interessieren. Wir erfahren von der französischen Revolution wie vom Kurfürsten Friedrich August von Sachsen, von Subventionen und dem ersten Pensionsfond (unter Dalberg in Mannheim), von dem ganzen Auf und Ab des Künstlerdaseins, von Not, Verzweiflung und Wieder-in-die-Höhekommen, wir erfahren Menschliches und Allzumenschliches, Theatralisches und Allzutheatralisches. Nur eines ist nicht zu erspähen: irgend eine Aeußerung Christs über Literatur. Er ist Zeitgenosse der Klassiker — und er nennt einmal den Namen Lessing, aber nicht als Dichter, sondern in Verbindung damit, daß der Herzog von Braunschweig ihm riet, zu Lessing zu gehen, um sich den „Kaiserlichen Dialekt“ abgewöhnen zu lassen. Schiller und Goethe lebten für ihn nicht. Für ihn blieben die obskuren Skribler seiner Jugend und deren dramatische Schundware die geeigneten Grundlagen für seinen schauspielerischen Ausdruckswillen, ganz wie dies noch in der vorkainzischen Zeit unsere Stars leisteten, die sich am liebsten als Doktor Wespe, Kean, Fabricius, Narziß ausgaben. Von den Stücken, die Christ anführt, existiert bis auf einige Ifflands und Kotzebues kein einziges mehr: aber er konnte darin, unbeschadet des Inhalts, extemporieren, und nicht allein in Worten, sondern auch in der Charakterisierung, konnte sogar was Fremdes einlegen,

konnte, und das ist eben das Kennzeichen des Gauklertypus mit dem Stehgreifhang, seine eigenen Gefühle und Gefühlchen in Nüancen und Tönen ausdrücken und, uneingeengt von der Wahrheit der Figur, den Effekt des Moments ausschöpfen.

Grade diese Eigenschaft aber gibt wiederum seinen Aufzeichnungen den unnachahmlichen Reiz. Jedes Wort macht den Eindruck des Erlebten, da ihm ja diese Rolle auf den Leib geschrieben ist. „Also spielen wir Theater" — nur nicht alle so gut, so naiv, mit so durchsichtiger Haut, wie Christ, der in seiner Raschheit, seiner kräftigen Organisation, seinem Takt und seiner Unkompliziertheit, vor allem aber in seiner Herzensnoblesse, als Paradigma nicht minder denn als starke Persönlichkeit wirkt.

Die Orgel am einundzwanzigsten März / von Paul Stefan

Es waren einmal ein paar ganz junge Menschen; damals, als es noch junge Menschen gab. Sie waren — es ist also mindestens drei Jahre her — noch alle nicht bekannt: der Finne, der sogar ein Baron sein und im Sommer in der Heimat unglaublich hochmütig sein sollte — der Finne war noch nicht Konzertsänger und Lehrer, die Els noch keine Dame, sondern nur Kunstgewerbeschülerin, der Sebastian stellte noch nicht in allen europäischen Hauptstädten aus, und die Maria war nicht Aerztin, sondern gab Lyzealmädeln Nachhilfestunden im Lateinischen. Man saß noch nicht auf geschenkten Sitzen in den Konzerten, ganz vorn, und dachte an die Rezension, an die Zeitschrift, an irgendeine Schiebung. Ja, man konnte sogar beim Tristan, beim Don Giovanni in der Hofoper noch stehen.

Damals führte ich unsern kleinen Kreis am einundzwanzigsten März, am Geburtstag Johann Sebastian Bachs, in das Orgelkonzert von Karl Straube. Es war leer, denn in Wien wußte das Publikum nichts von Straube. Und Bach war den meisten so etwas wie ein barocker Donnergott, der in seinen Passionschorälen nun freilich auch lachen und weinen konnte. Ein Klassiker der Musik. Also fern, fern, trotz aller Pflege.

An diesem Tage nun — vielleicht vor lauter Geburtstagsrührung — hatte der alte Herr ein Einsehen. Die Orgel spielte so zart, so süß, so feierlich, als spräche jeder von uns in seinen besten Stunden, nur unendlich reicher. Ohne jede Künstelei — das waren doch unsre Freuden und Leidenschaften von heute. Das war das verklärteste und doch heißeste Leben. Das war die

Güte Gottes und das Wesen aller Größe: vergessen waren die Formen, war die trennende Zeit, war der übervergoldete Saal, das übergrelle Licht. Und bei den geistlichen Liedern, die Emmy Leisner sang, vergaß unsre Ergriffenheit die spröden Verse. Unser kleiner Kreis hatte verstanden. Er war bald wieder fröhlich, zog in den uralten Keller, und der Finne sang früh am Morgen uralte Weisen zur Laute.

Heute haben sie heraus, daß der Professor Straube und die Sängerin Leisner, von der berliner Königlichen Oper, berühmt sind, und das Konzert ist immer dicht gefüllt — Hunderte zeigen den gebotenen Respekt. Unser alter Kreis hat sich über Stadt und Land gelöst. Jeder hat seine Bahn. Keine Orgel wird ihn wieder erschüttern wie damals, an diesem Märztag der Erweckung.

Calmette-Caillaux / von Bindex

Der Mordanschlag der Frau Caillaux auf Herrn Calmette interessiert zuvörderst als Exponent der Korruption jenes republikanischen Klüngels, der sich in der französischen Politik so unliebsam breit macht. Nimmermehr und nirgends sind ja Revolverschüsse für sich allein es wert, daß man ein Wort über sie verliert, oder die Feder ihretwegen in die Tinte taucht; wo sie aber aus den Dingen und Umständen auf unerklärliche und dennoch logische Art, als Pointen gleichsam, sich erheben, da muß man immerhin nach ihnen hören.

Wie prompt, solid und beruhigend vollziehen sich in einem monarchischen Staatswesen, beispielsweise bei uns selber, der Austritt und der Abgang eines Ministers! Geräuschlos arbeiten die Kulissenschieber an den Versatzstücken, bis eines Abends der majestätische Ukas in der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung steht, und der Bürger beruhigt sich zu Biere begeben kann. Wie anders hingegen in der Republik! Dort gibt es bei diesen Gelegenheiten ein lautes Getöse, die Oeffentlichkeit wird auf schmähliche Weise belästigt, und wer etwa unter den Advokaten und sonstigen Leuten die Zeit für gekommen erachtet, jetzt selber einmal ein weniges an der Staatskrippe zu stehen, der scheut für sein Ziel vor Maßregeln nicht zurück, die wir unsrerseits noch immer schlechthin unanständig zu nennen gewohnt sind.

Herr Calmette, der totgeschossene Journalist und Direktor des ‚Figaro', einer sicherlich mutigen pariser Zeitung, wird uns als geschickter Mann von angenehmen Lebensformen geschildert. Wenn wir an seine Geschicktheit unsern eigenen Maßstab legen — und was können wir schließlich, Menschen, die

wir sind, andres tun? — so vermögen wir in seinen pathetischen Deklamationen gegen Caillaux wirklich nichts sonderlich Geschicktes zu sehen; selbst dann nicht, wenn wir in Betracht ziehen, daß der Elan der französischen Sprache leicht zu Ausdrücken verführt, die unsrer nüchternen Zunge fremd und lächerlich pompös vorkommen. Was vollends die angenehmen Lebensformen des Herrn Calmette anbetrifft, so danken wir denn doch bestens, wenn diese in der Veröffentlichung privater Briefe an Frauen ihren Ausdruck finden.

Freilich steht auf die Geschmacklosigkeiten und auf die widrigen Schnüffeleien des Herrn Calmette noch nicht die Todesstrafe; obwohl man naturgemäß ein gewisses Risiko dabei läuft. Ein Risiko, das allerdings, wie es scheint, in Republiken wie der französischen, nicht krimineller Natur ist. Denn der Richter hatte der Madame Caillaux, bevor sie zum Revolver griff, lächelnd erklärt, daß gegen Herrn Calmette, der so kräftig vom Leder zog, weder strafrechtlich noch sonstwie rechtlich irgend etwas zu machen sei.

Das wußte Herr Calmette offenbar auch ganz gut. Was er aber nicht gewußt, oder woran er wenigstens nicht gedacht zu haben scheint, ist jene nunmehr wiederum bestätigte Wahrheit, daß es mit der Freiheit des Christenmenschen im allgemeinen, und namentlich mit der besonderen Abart der republikanischen Freiheit, doch eine Bewandtnis hat: daß diese nämlich eine Freiheit ist, gemildert durch Mord und Totschlag. Der behäbigste Bourgeois im reichen, schönen und nicht unamüsanten Frankreich ist eigentlich keinen Augenblick vor häßlichen Gewalttaten recht sicher. So lagen die Dinge dort von je; nur wars einst das Fallbeil, und heut ists der Revolver.

*

Eine Handlung zu verstehen suchen, heißt natürlich noch nicht: sie als Heldentat ansehen. Heißt noch nicht einmal: sie billigenswert oder gar klug finden. Sind doch recht oft auch die menschlichen Dummheiten leicht und ausreichend zu begründen, und wenn sie sich obendrein als eine Art Temperamentssache geben, so können sie uns gradhin ein wenig Freude machen.

Frau Caillaux ging mit dem Revolver im Mantel zu Gaston Calmette, um, wie sie sagte, ihren Mann zu rächen. Aber es ist ja in Wahrheit gar keine Rache, wenn man fünf Revolverkugeln auf jemand abschießt, der einen bis aufs Blut und mit schamlosen Mitteln gepeinigt hat. Um an dem sich zu rächen, müßte man denn doch komplizierter zu Werke gehen. Aber Frau Caillaux wollte auch in Wirklichkeit nie-

mand rächen. Was sie tat, war Reflex, war Abwehr. Sie hatte, seit der Veröffentlichung des Jo-Briefes an jene mysteriöse Dame, das deutliche und brennende Gefühl, daß nunmehr die Dinge gegen sie selber sich wenden würden. Daß der unsaubere Kampf Calmettes aus dem Parlament ihres Mannes in ihr eigenes Boudoir hineingetragen werden sollte. Nichts kann aber eine schöne, elegante und sensible Frau heftiger kränken, als der Einbruch der Gasse in ihr eigenstes und persönlichstes Leben. Wie immer es auch geschehen möge — derlei bringt die Frauen in Aufruhr. Und mit allen Mitteln weiblicher Kampfestechnik gehen sie zum Angriff über.

Die Mittel aber sind so verschieden, wie die Umstände verschieden sind, die zu ihnen führen. Sie sind manchmal nichts weiter als jene feingespitzten Geschosse femininer Ironie, unter denen wir alle schon gelitten haben. Manchmal ist es die herrische Geberde und manchmal — oft — die bloße Passivität, jene stumme Resistenz, die jeden Gegenwillen tötet. Immer aber wird der Eindringling und Aufdringling, wo er in Gestalt und greifbar auf der Schwelle des Hauses irgendwie von der Frau zu Boden gestreckt. Mit intuitivem Sinn für das Richtige macht sie ihn unschädlich.

Das ist drinnen; aber die Intuition versagt in der Oeffentlichkeit. Die Frau in der Oeffentlichkeit ist ein bejammernswertes und vom Monde gestiegenes Wesen. Der Erwerb einer Untergrundbahnkarte macht ihr Schwierigkeiten, von denen der männliche Teil der Menschheit nichts ahnt; wird ihr Hund sistiert, weil er keine Steuermarke hat, so bricht sie in Tränen aus; fragt sie ein Mann auf der Straße nach dem Weg, so vermutet sie einen Angriff auf ihre Tugend. Ueberall glaubt sie sich beobachtet, und immer ist ihr irgend etwas peinlich. Das Reich der Frau ist das Haus. Draußen wird die Stolze unsicher, und die Schwache gänzlich willenlos.

So hat sich denn auch Frau Caillaux, als sie den Revolver zur Hand nahm und Schüsse daraus abfeuerte, in ihrer Unbeholfenheit der Oeffentlichkeit gegenüber lediglich im Mittel vergriffen; und hat dergestalt eine bemerkenswerte Dummheit angerichtet, wobei sie sich möglicherweise noch heroisch vorkam. Sie hat sich bedroht gefühlt — und war in der Tat bereits von einem Malefikanten schwer getroffen. Sie hat sich zur Wehr gesetzt — mit Recht zur Wehr gesetzt. Aber sie hat es blindlings getan und ohne gehörige Ueberlegung; von der Oeffentlichkeit der Umstände geblendet, hat sie gemeint, nur der Revolver könne es machen.

Was Madame Caillaux, zu ihrer Verteidigung, als Grund,

Motiv oder zur Aufhellung der Tat anführt, ist alles nicht wahr. Es ist nicht erlogen, aber unrichtig. Ist von ihr nachträglich konstruiert, mit dem Hirn zurechtgezimmert. Während der Keim der Tat doch aus ihrer weiblichen Seele allein, und ohne vom Verstande Direktion oder Richtung zu erhalten, zum Lichte emporwuchs.

*

Die deutsche Presse hat diesen Fall schlecht und falsch behandelt. Sie mußte durchaus überzeugt sein, daß hier gar keine Sensation, sondern nur der bedauerliche Fehlgriff einer Dame vorlag, und daß zu Plakatüberschriften quer über drei Spalten in der Tat kein Anlaß war. Ministergattinnen in Frankreich sind zudem mit Exzellenzenfrauen hierzulande nicht recht zu vergleichen, ebensowenig wie französische Verlagsdirektoren etwa mit unsern Chefredakteuren. Das ist auch ganz gut so; und unsre Zeitungen hätten in Anbetracht dessen sich wegen der pariser Schießaffäre besser nicht so viel Telegrammspesen gemacht.

Ein Verkannter / von Henri Falk

Ich erwartete untätig die bestimmte Stunde, um irgendwo hinzugehen, wo ich auch nichts zu tun hatte — so erzählte uns Galso — als es läutete. Mein Freund Léon Pantois, dieser sanfte Bursche mit dem verschleierten Blick, den blassen Wangen und den farblosen Haaren, trat heute nicht ohne Selbstbewußtsein, mit lebhaftem Blick und gerötetem Teint in mein Atelier. Als ich ihm die Hand hinstreckte, brach er in ein Gelächter aus und erklärte mir dann in großer Erregung:

„Sie sind alle zermalmt, zu Mus gedrückt!"

Seine Art zu sprechen mußte rühren.

„Wer: sie? Sag' doch! Hast Du wen getötet? Oder willst Du mich nur erschrecken?"

„Beruhige Dich", erwiderte er, „ich habe weder an jene Schreckenstat noch an diese Albernheit auch nur gedacht. Wenn ich sage, daß ich sie zermalmt habe, so bezieht sich das auf ihren seelischen Zustand!"

„Zum Teufel — wer sind ‚sie'?"

„Potztausend, die Meinen! Meine Familie! Ach, siehst Du, Galso, es gibt kein schlimmeres Metier als Theaterstücke schreiben, wenn man von einer Familie wie der meinen umringt ist! Ich bin sechsunddreißig Jahre alt — gut, ich geb' es zu. Ich habe noch keinen großen Erfolg zu verzeichnen — das ist auch richtig. Aber bedeutet das, daß ich eine aus-

gepreßte Zitrone, eine molsche Birne bin? Als Corneille den Cid machte, war er über Dreißig — also! Aber in unsrer Zeit schreibt man seine Stücke an der Mutterbrust. So ist meine Umgebung auch von den schnellen Erfolgen meiner jungen Kollegen bezaubert. Die Nachwelt wird urteilen. Vorläufig jedenfalls brauche ich nur zu erscheinen, damit meine Familie mich mit großem Geschrei verhöhnt: meine Frau, ihr Vater, ihre Mutter, Onkel Jean, bis zu Riri, meinem Jungen, herab! Nun fand sich am heutigen Sonntagmorgen die ganze Bande vollzählig zum Frühstück bei mir ein, mein schulmeisternder Schwiegervater, meine höhnische Schwiegermutter, meine verbitterte Frau und der unausstehliche Onkel mit seinen Ansprüchen an strenges Parisertum. Welch eine Unterhaltung! Seit zehn Jahren erdulde ich sie, mein Lieber, und je öfter ist sie höre, eine um so größere Wut häuft sich in mir an. Meine Schwiegermutter eröffnet die Feindseligkeiten:

‚Habt Ihr die Zeitungen gelesen? Das Stück von Stéphane Liminaire — ein rasender Erfolg! Und Liminaire ist jung, keine dreißig Jahre alt. Ja, der hat noch Talent, was?‘

‚Talent läßt sich eben nicht kaufen‘, erklärt mein Schwiegervater.

‚Um durchzudringen‘, behauptet Onkel Jean, ‚ist jenes bewußte je ne sais quoi nötig, jenes Körnchen attischen Salzes, jenes Gewürz, welches das pariser Publikum erobert.‘

‚Man muß sich eine Spezialität suchen‘, beginnt der Vater von neuem, ‚verstehen Sie, Léon?‘

‚Seine Spezialität‘, wirft meine Frau hin — ‚kennt er denn selbst seine Spezialität?‘

‚Merke Dir, Léon‘, erklärt der Onkel kurz, ‚man muß überraschen können, dann ist alles da! Das Schauspiel braucht Theaterbluffs. Hast Du dazu Talent!‘

‚Ihre «Sophie Lémollient»‘, fragt meine Schwiegermutter verächtlich, ‚schlummert wohl noch immer im Bureau des Vaudeville?‘

Mürbe gemacht, stimme ich ihr durch Kopfnicken bei.

‚Und Dein «Epaminondas»‘, forscht der Onkel, ‚schläft auch noch immer im Théâtre Français? Alle diese Stücke sind eben banal, keine Theaterschlager, zum Donnerwetter!‘

‚Ich verstehe schon‘, zieht mir meine Schwiegermutter das Mark aus den Knochen, ‚ein verkanntes Genie!‘

Verzweifelt, doch ohnmächtig gegen die allgemeine Feindseligkeit, gehe ich hinaus, von dem Freudengeheul Riris begleitet.

‚Papa, Du bist ein verkanntes Genie! Du bist ein verkanntes Genie, Papa!'

Das, mein Guter, ist ein Bild meines häuslichen Daseins. Eine Viertelstunde später kehre ich, um meinen Kaffee zu trinken, wieder zurück. Der hohe Gerichtshof beratschlagt jetzt über die Strafe.

‚Du solltest', sagt die Schwiegermutter zu ihrer Tochter, ‚ihn daran hindern, so unregelmäßig auszugehen.'

‚Er trinkt zu viel, ißt zu viel, raucht zu viel', meint der Vater.

‚Versuch es doch', rät mir der Onkel, ‚mit aufreizenden Mitteln: Tee, Opium, Aether, Cocain. Alle wahren Künstler gebrauchen sie.'

‚Ein Murmeltier bleibt ein Murmeltier', schließt meine zärtliche Gattin diese Debatte.

In diesem Augenblick trat das Mädchen ein und überreichte mir einen Brief, dessen Umschlag das Wappen der Comédie Française trug. Du kannst Dir denken, wie ich darauf losstürzte! In fieberhafter Erregung öffnete ich, las, anfangs nur mit den Augen, dann aber mit lauter, meinen innern Aufruhr verratender Stimme:

‚Mein Herr!

Nach günstiger Beurteilung ist Ihr Drama ‚Epimanondas' soeben von der Comédie Française angenommen worden und wird noch in dieser Saison aufgeführt werden. Ich bin um so glücklicher, Ihnen diese erfreuliche Neuigkeit mitteilen zu können, als ich von jeher Ihr vornehmes großes Talent zu schätzen wußte. Jules Claretie.'

Ich war einer Ohnmacht nahe, führte die Hand an mein Herz und flüsterte: ‚Es ist seine Unterschrift!' Alle waren auf den Brief zugestürzt, rissen ihn einander fort, beschäftigten sich nur mit ihm. Riri mußte sie erst aufmerksam machen: ‚Seht nur, wie Papa die Augen verdreht!'

Man rieb mir die Schläfen. Ich trank ein nervenstärkendes Wasser und entdeckte, sobald ich wieder zu mir gekommen, daß ich ein großer Mann geworden war. Meine Schwiegervater begann:

‚Ich wußte sehr gut, was Sie wert sind!'

‚Das kommt daher', erklärte mir Onkel Jean, ‚daß Dein Drama jenes gewisse je ne sais quoi hat, jenes Urpariserische, das gefällt.'

Alle stimmten diesen sinnreichen Worten zu und lächelten mich an. Meine Frau hatte meine Hand ergriffen und sagte gerührt:

‚Endlich werde ich mit erhobenem Kopf über die Straße gehen können.'

‚Du wirst es mit Recht tun', seufzte ihre Mutter beglückt.

Es folgten die Weisheiten: ‚Man verliert niemals beim Warten.' ‚Er ist nur zurückgeblieben, um desto weiter zu springen.' Und dann die Betrachtungen persönlicher Natur: ‚Die Miclous werden vor Wut bersten!' ‚Was für ein reizender Mensch ist Herr Claretie!' ‚Du mußt darauf bestehen, die beiden Mounets, Silvain und Albert Lambert für die Hauptrollen zu bekommen' — und endlich eine Erörterung über einige spezielle Punkte, die zu einem Streit ausartete. Ich sage Dir, eine köstliche Familie! Sie waren grade dabei, lärmend über meine Generalprobe zu verhandeln, als ich mein Stillschweigen brach und mit einem Satz aufsprang:

‚So habe ich', schrie ich, ‚plötzlich Talent? So bin ich keine ausgepreßte Zitrone, keine molsche Birne mehr?'

Sie schwiegen, aus der Fassung gebracht. Onkel Jean machte mir als Erster das Kompliment:

‚Mein lieber Léon, ich habe Dich immer für den Mann der Zukunft gehalten. Du hast die Faust, du bist vom Geschlecht der Bernstein und Sacha Guitry.'

‚Einerlei! Ihr mußtet erst diesen Brief sehen, um mein Talent anzuerkennen.'

Sie säuselten Entschuldigungen, stammelten Erklärungen. Als sie sich genügend gedemütigt, sprang ich auf den Tisch und brüllte mit satanischer Freude:

‚So hört denn! Dieser Brief ist gefälscht, ist von mir selbst diktiert und unterschrieben. .... Aber zum Donnerwetter — wenn Ihr Euch jetzt anseht, so könnt Ihr wenigstens nicht mehr behaupten, daß ich mich nicht auf Theaterbluffs verstehe!'

Ach, Galfo, wenn Du sie gesehen hättest! Der Vater scharlachrot, die Mutter wie eine Päonie, der Onkel purpurn und meine Frau quittegelb! Und Riri, der unaufhörlich kreischte: ‚Papa, Du bist so komisch!'

Ich überließ sie sich selbst und bin wunderbar erleichtert zu Dir gelaufen. Nun ist mir besser! Jetzt weißt Du die ganze Begebenheit. Hab' ich recht getan?"

Ich dämpfte die Erregung dieses Lammes, indem ich ihm antwortete:

„Ohne Zweifel. Die Lektion hält hoffentlich vor."

Mit Tränen der Rührung drückte er mir die Hand. Selbst bewegt, überlegte ich, wie ich ihm, mit meinen schwachen Mitteln, behülflich sein könnte. Ein Gedanke durchfuhr mein Hirn. Und ich sprach:

„Mach doch einen Einakter aus diesem Theaterbluff. Ich sehe darin einen Stoff für den Grand-Guignol!"

Léon rief entzückt:

„O, Dank, Dank! Eine gute Idee! In acht Tagen ist das Stück fertig!"

Er hielt Wort, arbeitete mit Begeisterung, trug das frisch kopierte Manuskript ins Theater und bat um einen eiligen Bescheid.

Seine Bitte wurde erfüllt: vor vierundzwanzig Stunden hat er das Stück zurückgekriegt.

Autorisierte Uebersetzung von Gutti Alsen

Der Lenz ist da! / von Theobald Tiger

Das Lenzsymptom zeigt sich zuerst beim Hunde,
dann im Kalender und dann in der Luft,
und endlich hüllt auch Fräulein Adelgunde
sich in die frischgewaschene Frühlingskluft.

Ach ja, der Mensch! Was will er nur vom Lenze?
Ist er denn nicht das ganze Jahr in Brunst?
Doch seine Triebe kennen keine Grenze —
dies Uhrwerk hat der liebe Gott verhunzt.

Der Vorgang ist in jedem Jahr derselbe:
man schwelgt, wo man nur züchtig beten sollt',
und man zerdrückt dem Heiligtum das gelbe
geblümte Kleid — ja, hat das Gott gewollt?

Die ganze Fauna treibt es immer wieder:
Da ist ein Spitz und eine Pudelmaid —
die feine Dame senkt die Augenlider,
der Arbeitsmann hingegen scheint voll Neid.

Durch rauh Gebrüll läßt sich das Paar nicht stören,
ein Fußtritt trifft den armen Romeo —
mich deucht, hier sollen zwei sich nicht gehören . . .
Und das geht alle, alle Jahre so.

Komm, Mutter, reich mir meine Mandoline,
stell mir den Kaffee auf den Küchentritt —
schon dröhnt mein Baß: Sabine, bine, bine . . .
Was will man tun? Man macht es schließlich mit.

Antworten

G. P. Wie es in der Residenz zugeht, und daß eine Majestätsbeleidigung kein Argument ist, hat Panizza schon 1897 gewußt. „Muckte Berlin jemals auf vor seinem Fürsten? Was ist das Höchste, was Berlin leistet? Eine Zote, oder ein schmutziges Bonmot über Ihn, das wie eine Schmeißfliege von Wand zu Wand prallt und den Leuten um die Ohren schwärmt. Das ist immer so: wem die Hände gefesselt sind, dem schlägt sich die Wut ins Gehirn. In Berlin werden täglich vierzigtausend Majestätsbeleidigungen begangen — im Flüsterton. Sonst verständigen sie sich politisch durch Zeichen und Fisematenten. Erscheint Er aber, dann regt sich in ihnen das asiatische Geblüt, und sie stürzen zu Boden und küssen des Rosses Hufen." Merks, Schippel!

Thüringer Landeszeitung. Direktor Schirmer aus Erfurt, der euerm Theaterrezensenten die Freikarten entzog, stellt nun in einer Berichtigung fest, er habe das getan, weil der Kritiker mit den Karten Mißbrauch getrieben habe. Das ist nicht wahr. Der Kritiker hat auf die Karten, die ihm die Direktion jederzeit zur Verfügung gestellt hatte, Frau und Kinder ins Theater geschickt. Das empfiehlt sich in kleinern Ortsverbänden keineswegs, weil da die einzelne Kritik für das Theater eine zu große Bedeutung hat, als daß der Kritiker von dem Theater auch nur eine winzige Gefälligkeit annehmen sollte; aber ein Mißbrauch ist es nicht. Vielmehr ist die Geschichte mit dem Mißbrauch ein Vorwand; unwiderlegt bleibt der Satz, daß jene Kritiken „kein geschäftliches Interesse für das Institut" hätten. Aber was nützt das alles, da Ihr dem geschäftstüchtigen Herrn nicht die gleiche Tüchtigkeit entgegensetzt! Ihr jammert und druckt hinterher ein längeres Exposé über das Theater. Wenn ihr solch einer Kunstwirtschaft nicht die Ueberzeugung von eurer Notwendigkeit beibringen könnt, dann wird diese Notwendigkeit wohl nicht vorhanden sein.

Behörden in Höhscheid. Ihr habt es abgelehnt, eine Straße in euerm Kaff nach Heinrich Heine zu benennen. Man wirds verschmerzen. Daß ihr die Albernheit aber damit motiviert: man brauche doch einen Namen nicht so weit herzuholen, wo man noch deutsche Dichter habe — das ist lieb. Erstens haben wir nicht so sehr viele. Zweitens war Heine deutscher als ihr, die ihr eurer Muttersprache täglich die Tintenfässer über den Kopf gießt. Und drittens habt ihr recht. Denn bei der Ueberzahl dynastischer Straßennamen ist diese Auszeichnung längst keine mehr. Habt ihr nicht einen Landrat? Hat der Landrat nicht einen Namen? Einen adligen Namen? Na also.

Erich Franz X. Y. Z. Glaser. Vielen Dank, Mann der vielen Vornamen, für die beiden schönen Maueranschläge. Am Eingang des Harmoniumsaales: „Betteln, Hausieren und Musizieren ist verboten." Und (mit veränderten Namen): „Anastasius Hinkelbein, Aloysius Dienstbier, Adalbert Schwarzbuckel — Sängerquartett. Spezialität: Grabgesänge."

Hans Heß, Dresden. Es ist hübsch, daß Einer den Anfang macht, und daß also Sie wenigstens ein buchhändlerisches Geschäft nach rein kaufmännischen Prinzipien leiten. Dadurch gewinnen Sie sicherlich Zeit, Ihre Kunden literarisch besser zu beraten, als die meisten Ihrer Kollegen fähig sind. Wie wenig manchmal die Herren von der Ware verstehen, die sie verschleißen, von der Literatur, mag aus folgenden Bestellzetteln hervorgehen, die ein

berliner Verlag erhalten hat: „Senden Sie mir ein Morgenrot. Ein Klabund. Ein Die Tage dämmern.“ „Senden Sie mir: Hohenzollern-Unruhen.“ (Gemeint ist: ‚Louis Ferdinand‘ von Fritz von Unruh.) „Ich bitte um ein Exemplar von Hermann Bahr: Das Konzert. Für Geige und Pianoforte.“ Es ist noch viel zu tun!

Christian B. Mit euern Bildern, Kinder, werdet ihre keine heraussteden! Es empfiehlt sich schon deshalb nicht, Journalisten, eine blumige Redeweise anzuschlagen, weil ihr dazu noch mehr Deutsch können müßtet, als ihr ohnehin nicht könnt. Sowie ihr anschaulich werden wollt, läuft es auf das Wippchen hinaus, daß der der Zahn der Zeit, der so viele Tränen getrocknet, auch über diese Wunde Gras wachsen lassen wird. „Manchmal kam aber der Klumpfuß übertrieben ‚innern Erlebens‘ zum Vorschein.“ Es handelt sich um Wedekind. Nun hat der arme Mensch auch noch drei Beine.

Humorist. Warum soll Otto Ernstens ‚Nietzsche‘ nicht mit faustdicken Lügen angekündigt werden? „Während eine fanatische Presse die Vorträge geschmäht (nämlich, mit wenigen Ausnahmen, milde belächelt oder sogar gelobt) hat, wurden sie vom Publikum (das ihnen fern blieb) mit stürmischen Beifall aufgenommen und von hervorragendsten und berühmtesten Vertretern der Wissenschaft mit lebhaftester Anerkennung begrüßt. So schrieb einer unsrer größten Philosophen und Universitätslehrer (dessen Name sorgsam verschwiegen wird): ‚Der Eindruck Ihrer Schrift ist ein durchaus günstiger, ja, ich bewundere die Tüchtigkeit und das Geschick, mit denen Sie die keineswegs einfache Sache behandelt haben. Meinerseits kann ich das nur auf das Freudigste begrüßen. Sie erwerben sich mit solchem Auftreten ein großes Verdienst um unsre Kultur.‘ Nicht hingegen erwirbt sich das einer unsrer größten Philosophen und Universitätslehrer mit seinem Deutsch.

Deutscher Reichsanzeiger. Bei euch werden bestimmungsgemäß sämtliche Konkurse veröffentlicht. Also meinte euer Theaterkritiker, nicht zurückstehen zu dürfen, meldete gleichfalls Konkurs an und gab eine Kritik über ‚Was ihr wollt‘ von sich (eine Vorstellung, so schön, daß ich noch immer nicht in leidlich ruhigem Ton darüber reden könnte und abermals eine Woche warten muß). Daß die Sätze auf jedes andre Stück und jede andre Aufführung genau so schlecht passen, ist man bei den Zeitungen dieses Ranges gewohnt. Reizend ist aber die Stelle über Bassermann. „Es ist auffällig, wie dieser in seinem kleinen Genre ausgezeichnete Schauspieler . . .“. Das Genre dieses Kritikers ist zwar auch nicht groß, aber in seinem Genre ist auch er ausgezeichnet. Verwundert fragt man nur mit jenem alten Bibelwort: Und davon kann man leben?

T. S. Bei Kronprinzens war also Kasperletheater. Erst Richard Alexander, der zu diesem Zweck sämtliche Verhältnisse seines Stückes verheiraten mußte — Gott schenke uns so pikante Ehen! — und ein paar Tage später Ludwigl Ganghofer. Schmock feierte Orgien. Nein, was aber auch der Herr Kronprinz für bedeutende Ansichten über das Wesen der Theaterproben äußerte, und wie die Frau Kronprinzessin bei jedem Kraftwort der Salontiroler fragend zum Dichter hinüberschaute und sich sofort beruhigt zeigte, wenn ihr der auseinandersetzte, daß grade dieses Detalch sehr wichtig sei. So wurde denn kernfrisch geflucht, und überhaupt: es war eine Freude. Nachher durfte der Kaiser mit Ludwigln an einem Tisch sitzen oder umgekehrt. Hinter der Szene spielte dazu Paul Lincke Klavier. Sage mir, wer bei dir Klavier spielt, und ich werde mich hüten, dir zu sagen, wer du bist.

Rundschau

Burgtheater

„Auferstehung', Komödie von Felix Salten. Ein hübsch erfundener, sauber gearbeiteter Akt, mit Witz und Perspektive. Der gute Konstantin, eben von einer letalen Krankheit doch genesen, muß erfahren, daß sein Leben und Sterben für die Nebenmenschen durchaus kein seelisches, sondern ganz und gar ein mechanisches Problem bedeute. Das Exempel scheint ein wenig schief, weil es innerlich Gleichgiltige sind, die Konstantins Rekonvaleszenz fassungslos umstehen. Kein Freund, keine Geliebte, sondern nur ein Herr, der die Rolle des Freundes, und eine Dame, die die Rolle der Geliebten spielte. Ein Diener, ein Papagei, ein Neffe, eine Toilettefrau, irgendein Lebewesen, das ein richtiges Attachement an Konstantin gehabt, hätte das Gleichgewicht hergestellt. Aber vielleicht wäre dann der kühle Witz der Sache lauwarm getrübt worden. Wie man so was schauspielerisch bewerkstelligt, zeigte die Aufführung des Burgtheaters. Man hat dort eine Art, die Zwischenräume zwischen den Dialogpausen mit Text gemächlich auszufüllen, die sehr vornehm und überaus beruhigend wirkt. Aber wenn man an einem langen fröhlichen Burgtheaterabend schon im ersten Akt ausgeschlafen ist, was soll man dann während der übrigen drei Akte tun?

Die übrigen drei Akte waren ein Lustspiel: ‚Vagabunden' von Bergström und Larsen. Ein unangenehmes, langweiliges Stück. Also zweifellos ein originärer Fund des Burgtheaters. Hie und da liegt ein sachter Schimmer von Modernität über dem Lustspiel. Und der Einfall, Liebesgeschichten nicht als körperlich-seelische, sondern als physikalische Probleme zu betrachten, jenseits von schön, gut, böse, häßlich, das Spiel der erotischen Ströme, die zwischen den Individuen kreisen, als ein Sinnlos-Geheimnisvolles aufzuzeigen, ist schon einer Komödie wert. Leider schwanken die Akte ganz haltlos und verlegen zwischen roh und fein, pfiffig und dumm, ordinär und liebenswürdig. Eine reizende junge Dame sagt: „Ich möchte ihr die Augen auskratzen, aber ich kann nicht, denn ich habe mir heute früh die Nägel geschnitten." Und als sie sich später beklagt, sie habe keine Bildung, tröstet sie Herr Walden: „O, Sie haben Bildung" — Pause — „Herzensbildung!"; wobei er mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf die linke Seite seines Brustkorbs tippt. (Im Burgtheater ist das seit Menschengedenken so Brauch, wenn „Herz" gesagt wird.) Also, man wurde des Lustspiels trotz dem Schim-

mer von Modernität nicht froh. Und als dann noch, um in Wohlgefallen zu liquidieren, ein riesiger Geheim-Fonds von Gemüt herangezogen wurde, fühlte man sich recht sehr gefoppt und bezeugte Mißfallen.

Ueberflüssig zu erwähnen, daß der Verwalter jenes Geheim-Fonds Herr Paulsen. Er ist, scheint es, rettungslos der Tugend verfallen. Was ja schon im Leben fatal genug, beim Theater aber noch bitterer sein muß. Was hat man denn von der ganzen Menschendarstellerei, wenn man nie ein schlechter Kerl sein darf? In beiden Komödien zeichnete sich Herr Walden durch höchst soigniertes Betragen und Sprechen aus. Seine Stimme ist so weich und doch so fest, so schmiegsam, so seidig knisternd! Aus dieser Stimme möchte ich einer ganz süßen, himmelblau veranlagten Frau, der Frau Retty zum Beispiel, ein Kostüm machen lassen. In Saltens Einakter war Frau Medelsky auf ihrer Komödienhöhe. Sie hat für die Gutmütigkeit eines beschränkten wienerischen Herzens echteste Töne und ist auf eine sehr rührende Art komisch-hilflos. In der Darstellung durch andre, schwächere Schauspielerinnen schien die Rolle viel ergiebiger an Lustigkeit. Dies kommt offenbar daher, weil die Flöte, die Frau Medelskys Humor bläst, ja doch aus einer Trauerweide geschnitzt ist. Voll Talent das kleine Fräulein Witzmann. In Art und Sprache dieser Miniaturpersönlichkeit ist mehr gute Ueberlieferung des Burgtheaters als im vornehmen Pathos seiner Veteranen. Um Originalität bemüht, turbulent vor Spielfreude, Herr Treßler. Er ist sicher einer der echtesten Komödianten, deren sich die deutsche Bühne heute erfreut. Fräulein Buchmann in einer sehr aufgeklärten Rolle doch nur ein neugieriger Backfisch. Ziemlich à peu près die Spaßigkeit des Herrn Heine. Er ist der Regisseur des Einakters, und so stammen wohl von ihm die steifen Gruppierungen auf der Szene, die dastanden wie nach Blitzlicht schmachtend.

Alfred Polgar

Der Erbe

Statt frischweg den in Preußen verbotenen ‚Louis Ferdinand' zu spielen, brachte das leipziger Stadttheater wieder einmal John Galsworthy mit einem seiner Gesellschafts-Reformstücke zur Uraufführung. Den tüchtigen Engländern, unverwirrbar, unbeirrbar im Herkommen einer Moral und Gesellschaftsordnung eingewachsen, soll auf einmal von Dichtern eingeredet werden, diese starre Ordnung erzeuge Probleme und Konflikte, wenn man sich nicht fortschrittlicher erweise. Galsworthy ist also dort angekommen, wo wir einstmals Lindau erblickten, wo viel früher noch die Franzosen (und leider noch bis zum heutigen Tage) mit ihren Thesenstücken exzellierten. Dieser Galsworthy will nun aber allzu gerecht sein. Er richtet erst schreckliche Verwirrung an, um schließlich doch durch ein erlösendes Wort alles wieder sanft und gut werden zu lassen. Nirgends kommt es zur Katastrophe, nirgends zur Entscheidung.

Die englische Wohlanständigkeit veranlaßt einen Baronet, einen Jägerburschen zur Heirat zu zwingen mit einem Mädel, das der Bursche verführte. Wie nun aber, wenn der älteste Sohn des Baronets, Majoratserbe, finanziell abhängig vom Papa, plötzlich beschließt, die von ihm verführte und geschwängerte Kammerjungfer seiner Mutter zu heiraten? Das gibt einen Choc für die Familie und die ganze englische Adelsgesellschaft; die Ruhe des Landsitzes ist hin, die Ordnung stürzt zusammen; es setzt Rühr- und Lärmszenen, und schließlich poltert auch noch ein andrer Meister Anton, der Vater des Mädels, nämlich der alte Oberförster des Baronets, drohend und plebejisch dazwischen. Was bis jetzt geschah, ist also herkömmlich, mag zwar die Engländer aufrütteln, nachdenklich machen, ärgern — uns gehts nicht an. Für uns setzt hier erst das Drama, das Menschen-Drama ein. Für Galsworthy aber ists grad hier zu Ende. Denn in diesem Augenblick sagt das Mädel, plötzlich ängstlich, selber: „Nein!"; und der Papa Förster äußerte weise: „Na, sie is ja net die Erste, der das passiert is, seit die Welt besteht, und sie wird auch net die Letzte sein." Der Erbe ist das ungeliebte Mädel los; auf der Bühne, im Zuschauerraum atmet alles auf, und der Vorhang fällt.

Der gute Galsworthy tippt also nur an, schmeißt aber nicht um, bringt nicht mal was zum Wackeln; er lacht nicht, höhnt nicht, geißelt nicht, sagt nur zaghaft: „Bedenken Sie, wenn ...". Gibt also weder ein reines Menschen-Seelen-Stück, noch ein saftiges, knallendes Tendenzstück. Wenn uns schon gezeigt werden soll, wie englische Dichter an der englischen Gesellschaftsordnung rütteln, dann ziehen wir Shaw oder den alten Wilde vor.

Das simpel aufgebaute, geschickt dialogisierte Stück kann man überall in Frack, Smoking und Gesellschaftskleidern glatt und effektvoll herunterspielen.

Kurt Pinthus

Die Mutter

Das Verlangen, der literarischen Welt einen Blick für sich abzutrotzen, mag das neue Schauspielhaus von Bremen zur Annahme dieser Bühnenhandlung von Johannes Tralow veranlaßt haben. Das Stück, in drei Abschnitte gegliedert, ist ein Versuch, Bühne und Publikum für den gehobenen Stil eines milieufeindlichen, ‚neuklassischen' Ideenstücks zu interessieren. Interesse erregen alle drei Abschnitte, innere Wärme gibt allein der zweite Abschnitt. Denn hier führt der Zusammenstoß Kriemhildes mit Brunhild vorm Kirchgang — im Stoff lehnt sich das Stück an die Nibelungensage an — zu Konsequenzen aus einer Kreuzung von Charakteren, die sich gegen einander auflehnen. ‚Die Mutter' ist Kriemhild. Ihr Widerpart ist Brunhild, die Unbesamte. Brunhild sieht die Bestimmung ihrer Art in der Befreiung von der Fessel Mann. Aber des Dichters Verherrlichung gilt der rezeptiven Naturveranlagung des Weibes, die ihm die Liebe des Mannes ge-

winnt und es durch die Mutterschaft über die Zeitlichkeit hinaushebt.

Die Lösung dieses Problems liegt nicht am Ende einer dramatisch gestrafften Handlung, sondern ist das Resultat einer Ideengegenüberstellung, die von den Charakteren unabhängig ist, und, je mehr sie sich von äußerer Handlung entfernt, umso weitschweifiger in philosophische und metaphysische Reflexionen sich verliert. Der abstrakte Charakter dieser Reflexionen erhält allein durch eine bilderreiche, gleichnisfreudige Sprache einen Zug ins Gegenständliche. Möglich, daß unsre neuklassischen Autoren das Urteil fällen, Bühne und Publikum seien noch nicht reif für diesen neuen Weg zur Form. Aber ich wage zu behaupten, daß der Weg zum neuen großen Stildrama mit andern Steinen gepflastert ist, als hier gehauen werden.

Franz Kettler

Der Liebhaber als Arzt

Ermanno Wolf-Ferrari, der Deutsch-Italiener, ist in diesem musikalischen Lustspiel echt deutsch in der Unbekümmertheit um das fast rettungslos fade Textbuch, das den toten Molière noch einmal tötet, und echt italienisch in der Liebe, womit er seinen musikalischen Geist und Witz in gradezu verschwenderischer Fülle über ein Nichts ausschüttet. Eine Ebenbürtigkeit von Wort- und Tondichtung — und wir wären um ein wahres Lustspiel mit Musik reicher gewesen. So aber siegt der Unmut über die Verschwendung an ein ungeeignetes Objekt. Die Renaissance alter Buffostoffe ist jetzt modern, und seit dem Siegeszug des Ochs von Lerchenau zehrt die neuere komische Oper von den schönen Resten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, gebärdet sich historisch und beschwört doch nur ganz von ferne den Geist der Beaumarchais und Mozart herauf.

Im Falle Wolf-Ferraris fehlt zur Vollendung eines bühnenmöglichen Opernwerkes das Drama. Die Musik überwuchert es. Um als solche allein auf die Dauer zu fesseln, dazu ist sie wieder zu innig mit dem Text verbunden. Zwar gibt es ganz entzückende Arietten, Ständchen, Ensembles und Chöre, die als absolute Musikstücke wahrhafte Perlen sind. Aber die ‚Fassung'! Und ohne diese auf dem Theater keine Wirkung. Wolf-Ferrari hat hier seine Verliebtheit in das Textbuch unkritisch gemacht, und seine Freude an der Akribie und seine Kunst der Instrumentation haben ihn in die Breite geführt.

Die Aufgabe, ein solches Werk in Ton und Stil darzustellen, ist nicht klein. Unser großes Opernhaus eignet sich für das Lustspiel, bei dem die Musik alles und das Spiel nichts ist, sehr wenig. Es vergröbert unwillkürlich die Musik und läßt auch keine intimen schauspielerischen Wirkungen aufkommen. Leo Blech, der Alleskönner, gab sich alle erdenkliche Mühe, Lichter aufzusetzen, zu differenzieren und abzudämpfen, und lief trotzdem immer Gefahr, die Singstim-

men zu decken. So kam eine Unruhe in das Ganze, die leicht mit Unsicherheit zu verwechseln ist. Bauet ein kleines Haus, und wir werden reine Genüsse haben. Freilich: solange Lola Artôt de Padilla mit jeder Bewegung ihres Figürchens entzückt und Hoffmann neben seinem wahren Kunstgesang ein so komisches Parlando produziert, werden wir zufrieden sein. Fräulein Engell verspricht Talent, und Herrn Henkes Tenor wäre in zweiten Aufführungen noch besser verwendbar, wenn er weniger hohl klänge. Sie störten aber nicht und konnten, im Verein mit dem altbewährten Buffo-Quartett und dem recht schwierig beschäftigten Chor, den Dank eines angenehm ergötzten Hauses annehmen.

Fritz Jacobsohn

Paul Paschen

Halten Sie Ideenassoziationen für sinnlos? Ich nicht. Die Kettenglieder werden wohl immer durch ein gemeinsames Drittes gehalten — hier gibt es keine Sprünge.

Das war im Sommer, da fuhr ich mit der Post von der Bahnstation in Mecklenburg durch staubige Waldwege und Chausseen an die See herunter. Ich saß vorn auf dem Bock und schnackte mit dem Kutscher, dessen breites Platt meine Sommerferien eröffnete. See und Tanggeruch und Platt: das gehört dazu. Wir sprechen so von allerhand, schon blitzt das Meer auf, und bald werden wir da sein. Unten — in einer Bodensenkung — lag die Stadt, die kleinen Häuser extranken in einem Meer von Bäumen. Der Kutscher erzählte von seinem Bruder, der früher beim Militär gedient habe. „So?“ sagte ich, „wo denn da?“ Der Kutscher deutete mit der Peitsche nach Südwest: „Dor henner in Wismar!“ In diesem Augenblick fiel mir Paul Paschen ein, der Schauspieler Paul Paschen. Es kam ganz blitzartig, ich besann mich, ihn in allerhand Rollen gesehen zu haben, und ob es der Tonfall war, in dem der Kutscher grade sprach, seine gewölbten Lippen, die Stimme: ich mußte an Paschen denken, der mich in Berlin nie außerhalb des Theaters beschäftigt hatte.

Es scheint mir nicht nur der heimatliche Tonfall zu sein, der noch immer — kostbarstes Gut der Sprache — unter den Versen, unter gut hochdeutschen Reden durchkommt: es ist wohl das ganze Land, der deutsche östliche Norden an der See, der Erinnerungen wachrief, wenn Paschen spielte. Diese wirkliche Treue, diese Echtheit, diese zwei festen Beine, der ganze Kerl, der immer zu helfen, immer die Dinge einzurenken bestrebt und bereit ist: das stammt nicht aus der großen Stadt. Er hat seitdem viel gespielt: einmal den Arzt in ‚Gabriel Schillings Flucht‘ — ah! wie er dazu kam, in den Skandal, in die Schlacht, in den Krawall, und mit kräftiger, ruhiger Stimme begütigte, abwehrte, energisch die kakelnden Weiber zurechtwies! Und wie so etwas in der Erinnerung haften bleibt, so ein paar einfache Worte: „Na, es kommt auch mal wieder anders, Schilling!“ Das war nicht der

Schauspieler, das war das Land, das ganze Land, das sprach. Gutmütigkeit, Bedauern, Hilfsbereitschaft — nicht den letzten Schritt tun wollen: Mecklenburg.

Und dann noch einmal, als Gerichtsrat im ‚Zerbrochenen Krug'. Gewiß keine geniale Leistung, aber wie einfach, wie menschlich! Richtig ein Beamter, von dem man sich so schön vorstellen konnte, nein: mußte, daß er nun auch wiederum Vorgesetzte habe und da antichambrieren müsse und eine Frau und Kinder, zu denen er sich herabbeugte. Und wie klug und amüsiert blitzten die Augen, als Adam Tiedtke sich abhaspelte, um seine Unschuld, seine völlige Unschuld zu beweisen! Paschen nahm eine Prise, und es war so behaglich; er setzte sich, und man mochte denken, daß er sich so bequem-gemütlich auch in der kleinen Weinstube in Utrecht hinsetzen mochte, wenns an Trinken ging. Daß man dies alles eben denkt — daran ist nicht eine Bühnenpose schuld oder eine Technik: das ist die Wirkung des Menschen, des Norddeutschen Paschen. Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Eugen d'Albert: Scirocco, Oper, Text von Leo Feld und Karl von Levetzow.

Herbert Eulenberg: Der Frauentausch, Fünfaktiges Schauspiel.

Sigurd Ibsen: Robert Frank, Dreiaktiges Politisches Schauspiel.

Robert Walter: Ehemaskerade, Vieraktiges Lstspl. Comoedia.

H. von Willemoes: Frühlingstreiben, Dreiaktiges Lstspl. Comoedia.

Annahmen

Alfred Fekete: Satans Bote, Drama. Cöln, Deutsches Th.

Magnus Haase: Politik, Eine Kannegießerei in drei Akten nebst einem lustigen Hofbesuch. Potsdam, Schsplhs.

Tor Hedberg: Das verlorene Heim, Dreiaktiges Schspl., Deutsch von Carl Morburger. Berlin, Kleines Th. Ahn & Simrock

Max Kempner-Hochstädt: Abisag, Schspl. Berlin, Kammerspiele.

Adolf Viktor v. Koerber: Des Menschen Tod, Ein Akt. Dresden, Albertth.

Max Neal und Anselm Schertlin: Der Untergang von Pompeji, Ein Filmschwank in drei Akten. Königsberg, Neues Schsplhs.

Max Oberleithner: La Vallière, Oper in fünf Bildern von B. Warden und J. M. Welleminsky. Bremen, Stadtth. Drei-Masken.

Ritz: Chemie und Liebe, Dreiaktiges Lstspl. Bremen, Schsplhs. Drei-Masken.

Hermann Stein und Ella Kobold: Maskerade, Einaktiges Schspl. Hamburg, Thaliath.

Kory Towska: Chauffeur, Einaktiges Lstspl. Wien, Burgth. Comoedia.

Franz Wagenhoff: Die große Vergangenheit, Dreiaktiges Lstspl. Wiesbaden, Residenzth. Drei-Masken.

Hermann W. von Waltershausen: Richardis, Dreiaktige Oper. Karlsruhe, Hofth. Drei-Masken.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

14. 3. Ludwig Heller: Fanfare, Dreiaktiges Lstspl. München, Schsplhs.

15. 3. Otto Borngräber: Althaea und ihr Kind, Tragödie. Chemnitz, Stadtth.

18. 3. Serafine Detschy: In zwölfter Stunde, Volksstück. Graz, Schsplhs.

Alexander Engel und Julius Horst: Poker, Dreiaktiger Schwank. Wien, Residenzbühne.

2) von übersetzten Werken

Bergström und Larsen: Vagabunden, Dreiaktiges Lstspl., deutsch von Josephson. Wien, Burgth.

Jubiläen

Der Snob: 25, Berlin, Kammerspiele.

Die spanische Fliege: 125, Berlin, Lstsplhs.

Peer Gynt: 75, Berlin, Lessingth.

Neue Bücher

Georg Hirschfeld: Nachwelt. Der Roman eines Starken. Stuttgart, J. G. Cotta. 411 S. M. 4.—.

Dramen

Sabatino Lopez: Der häßliche Ferante, Dreiaktiges Lstspl., für die deutsche Bühne bearbeitet von Otto Eisenschitz. Wien, Paul Knepler. 61 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Rollen. 2. Der alte Brenninger. Der neue Weg XLIII 12.

Richard Batka: Richard Wagner aus der Domestikenperspektive. Merker 106.

Thekla Blech-Merwin: Staberl. Merker 106.

Alfred Capus: Pariser Theaterdirektoren. Merker 106.

Paul Fr. Evers: Autoreneitelkeit oder berechtigtes Interesse? Deutsche Bühne VI 11.

Carl Fries: Alkestis und Savitri. Beil. z. Voss. Ztg. 11.

Franz Herterich: Autor und Regisseur. Szene III 10.

Ernst Edgar Reimerdes: Weibliche Opernkomponisten. Der neue Weg XLIII 12.

Richard Smekal: Theaterbesuch des Dramatikers. Merker 106.

Engagements

Altenburg (Hofth.): Paul Schreiber von Pforzheim ab Herbst 1914.

Baden-Baden (Kurth.): Otto Thieme von Gera 1914.

Berlin (Lessingth.): Fritz Kortner von der wiener Volksbühne.

— (Metropolth.): Leo Connard.

Bremen (Tivolith.): Hermann Feiner (Regisseur und Schauspieler).

Halle (Stadtth.): Bernhard Bötel.

Hamburg (Neues Th.): Julius Eckmaier, Ida Frey.

— (Thaliath.): Fritz Hirsch vom königsberger Neuen Schsplhs.

Kiel (Stadtth.): Marie Rapaport.

Thorn (Stadtth.): Eduard Eysenck von Zittau 1914/16, Hella Schröder von Stralsund 1914/15.

Wien (Neue Wiener Bühne): Jakob Feldhammer vom leipziger Stadtth.

Nachrichten

Die Stadtverordneten von Gelsenkirchen haben den Bau eines Stadttheaters beschlossen. An Mitteln sind 1 200 000 Mark vorhanden.

Der Deutsche Bühnenverein wird seine diesjährige Tagung am 22. und 23. Mai in Altenburg abhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.
Druck: Paß & Garleb G. m. b. H., Berlin W 57, Bülowstraße 66.

Vormärz

1. Von Kurt Tucholsky

Der Beleidigte sitzt leicht vorgebeugt in der Loge und spendiert braven Schlossergesellen, die hier sechs Tage Rad treten müssen, goldene Zigarettenetuis. Es klingelt: los! Die Amerikaner ergatterns, die Germans liegen durchaus nicht in der Front, die Galerie heult. Dummes Volk hockt in dem Riesenraum, Jahrtausende (Zuchthaus) schauen herab, hier belustigt sich der Untertan, scharf eingezwängt von warnenden Plakaten und schnauzigen Aufpassern. Der Beleidigte nützt dem Sechstagerennen und sich selbst: wenn der Kronprinz sein Erscheinen zugesagt hat, wirds noch einmal so voll, und zugleich fließt ein Teil der Popularität vom Sport hinüber auf ihn. Er sitzt in der Loge und lächelt, die Bevölkerung hängt über der Rangbrüstung und johlt: sie sind sich einig.

Am Vormittag desselben Tages haben sie Herrn Meyer, Redakteur des ‚Vorwärts', auf drei Monate ins Gefängnis geschickt. Nun war der ‚Abschied vom Regiment', den er geschrieben oder jedenfalls zum Druck befördert hat, schlecht. Der Erfolg lehrt, daß er schlecht war. Denn wer die deutsche Sprache beherrscht, wird einen Schimmel beschreiben und dabei doch das Wort „weiß" vermeiden können. Eine Satire sei keine strafbare Handlung! Man konnte über den schwarzweißrot geschminkten Regimentsbefehl des Obersten von Langfuhr lächeln, ohne absichtlich, böswillig und mit Ueberlegung zu verletzen.

Aber was waren das für giftige Früchte (so der Urteilsbegründungsfilm), die der Meyersche Baum der Erkenntnis, weite Kreise gefährdend, trug?

Was hatte Hans Leuß getan, daß sie ihm sechs Monate zudiktierten?

Was Rosa Luxemburg, die auf ein Jahr dran glauben muß?

Sie sind alle Drei plumpe Vorposten eines imaginären Heeres. Sie schossen zu laut und zu hastig altmodische Schießgewehre ab, fehlten, und als sie sich nach Hilfe umwandten, war es öde und leer. Sie standen allein.

*

Wo sind wir? Was ist das alles? Wo gleiten wir hin?

Man wird sich besinnen, daß der hanseatische Konsul Thomas Buddenbrook einmal in einer Zornesaufwallung seinen Herrn Bruder einen Esel titulierte. Jeder andre wäre aufgefahren, hätte erwidert, vielleicht geschlagen. „Na ... Esel ...", sagte Christian und machte ein verlegenes und unruhiges Gesicht. Schließlich ist alles auf der Welt relativ, und Hinz ist zu gründlich, als daß er sich einfach wehrt, wenn ihn einer angreift. „Es ekelt ihn, zu handeln" — aber er steht nicht, wie Hamlet, jenseits der erkennenden Reflexion, sondern er steckt noch mitten drin.

Auf der andern Seite ist man nicht so bedenklich. In massiver Geschlossenheit repräsentiert sich eine herrschende Kaste, wie sie der Deutsche verdient: nicht allzu gewandt, von ziemlich schwachem Intellekt, aber einigem Mut. Wenn man es mutig nennen darf, auf einen Kautschukamboß zu hämmern.

Die germanischen Untertanen sind eine merkwürdige Mischung aus Subjekt und sujet. Was den Juden angeht, so ist sein Respekt zwar nicht so ungeheuer, aber er muß erst die Zusammenhänge begreifen, aufspüren, nachgraben und kann sich doch niemals zur simplen Eindeutigkeit des Handelns aufschwingen.

Die Luxemburg, Leuß, Meyer, sie sind alle wegen (schlecht stilisierter) Gotteslästerungen verurteilt worden. Man spricht: Halts Maul!

„Na ... Maul ...", sagt der Bürger. „Wir waren gestern erschreckt, daß die so moderne Marineverwaltung das Anbinden der Hände beim strengen Arrest für eine ganz natürliche Strafe erklärte. Es müßte ...". Sie waren erschreckt. Wenn man guter Laune ist, wird man ihnen eine kalte Kompresse auf den Magen legen, aber es kann auch sein, daß man sie einfach ignoriert. Eheu! Dieses Parlament liegt an des Königs Platz und wird da wohl ewig liegen bleiben.

Einsichtigen ist längst klar, daß unsre Politik anderswo gemacht wird, und keineswegs von diesen ausgewählten Bürgern, auch nicht von den Leitartiklern, überhaupt nicht in der Oeffentlichkeit. Die entscheidenden Einflüsse sind nur zu spüren, aber nicht zu fassen; man hat so seine kleinen Besprechungen in den Bureaus, unverbindliche Zusammenkünfte, Korrespondenzen, und dann mögen wir das fertige Resultat bejubeln oder bespeien. Geändert wird nichts mehr.

Man tröstet: wenigstens das Kapital tendiere nach links. Und wenn dem so ist? Wir blicken doch nicht zum Vereinsvorsitzenden Haeckel auf und wissen sehr gut, daß es auch noch andre treibende Kräfte als die materiellen gibt. Aber was den Geist betrifft, so ist es damit jämmerlich bestellt.

Man muß die ‚Rote Woche', diesen Ausverkauf in Rebellion, miterlebt haben, um zu sehen, wie so etwas in Deutschland gehandhabt wird. Denn dadurch unterscheiden sich die Phrasen von rechts so sehr von den Phrasen von links: Ostelbien ist immerhin ein Fundus, auf dem man seinen breitbeinigen Standpunkt haben kann. Die Arme solcher Kerle haben Bewegungsfreiheit. Der Bürger und der Arbeiter aber sehen gespannt zu, wie sich die, so seine Vertreter heißen, mit den Feinden herumschlagen. Der Justizmotor knattert: der Zuschauer bleibt passiv. Sua res wird hier nicht agiert.

Die politische Opposition, die Demokratie und vor allem die Sozialdemokratie haben sich gründlich diskreditiert. Unangenehm, dergleichen auszusprechen; denn flugs ist man in konservativen und nationalliberalen Redaktionsstuben bereit, dies als eine Abkehr von links und ein Kompliment nach rechts auszulegen. Aber unsre Radikalen mögen wir ja bloß deshalb nicht, weil sie keine sind. Man kann es den Besten nicht verdenken, wenn sie sich nicht als Volksgenossen, sondern als Privatleute fühlen, und im Wald und auf der Heide ihren Privatfreuden obliegen. Es gehört eine starke Selbstüberwindung dazu, im Wässerchen dieser Banalitäten mitzuplätschern.

Die Folgen sind bös. Langsam, aber gründlich ist man in den Ministerien dahinter gekommen, daß vorhandene Energien nicht zu dämpfen, sondern nur richtig auszunutzen sind. Der turnenden und wandernden Jugend ist ein konservativ-chauvinistisches Programm längst keine Politik mehr, sondern eine Selbstverständlichkeit. Ein Blick auf die jungen Leute, die — standes- und ordnungsgemäß getrennt — im Stadion an der Kaiserloge vorbeidefilieren, zeigt, was hier für Männer aufwachsen. Jede Bauchwelle ein Treugelöbnis. Jeder Hechtsprung ein Fahneneid. Und der Rottenführer darf bewegten Herzens melden: ein Oberst a. D. und zwölf Mann am Reck zur Stärkung des monarchischen Gefühls.

Wir sollten wissen, woran wir sind. Bei uns ist Fasching: unsre Verwaltung, die Tochter vom alten Metternich, gefällt sich in immer neuen Kostümen, und doch sagen wir: „Kicks!" und erkennen sie immer wieder. Obgleich sie erfinderisch ist: die verstaubtesten Akademiker werden poetisch, wenn sie der Unzucht gedenken, und jüngere Staatsanwälte plädieren in fließendem Schriftdeutsch für das hymen Germaniae, indem sie schaudernd Szenen „aus dem Tagewerk eines jungen Mädchens" entrollen. Wie so ein liebes Ding schon früh am Morgen sündhafte Couplets hören muß, gesungen vom fegenden Gesinde, wie die Kleine in der Zeitung schmutzige Anzeigen findet („Unterricht in französischer Phonetik gesucht — spätere Heirat nicht ausgeschlossen") und

Einladungen zum Tee erhält, bedruckt mit eng umschlungenen Liebespaaren, „die in unzüchtiger Haltung Tango tanzen"! Aber es geht ja garnicht um die Postkarten und um all dieses Zeug. Oeffentliche Unsittlichkeit, die Erweiterung verwaltungsrechtlicher Kompetenzen, sei es nun eine Gewerbeordnungsnovelle oder der polizeiliche Gebärzwang, der berüchtigte Tag der Kontrollversammlung: das sind Etiketts. Der Flascheninhalt: Scheidewasser. Ein bittrer Trank — der Deutsche schluckts.

Und wie es, nach Hebbel, prekär ist, einer Pistole gegenüberzustehen, von der man nicht weiß, ob sie geladen ist oder nicht, so ist es noch viel schlimmer, eine geladene für leer zu halten. Wir sollten wissen, woran wir sind. Und zurückschrauben und mit Energie, aber ohne Kompromisse von vorn anfangen.

*

Es geht uns nicht gut. Wir haben hundert Dogmen der Reflexion, aber kaum eins des Handelns. Wir gleichen dem Tausendfüßler, der vor lauter Ueberlegung nicht mehr weiß, welches Bein er zuerst heben soll, und demgemäß stehen bleibt. Macht und Geist sind zwei Faktoren, die einander heute ferner sind denn je.

Vom Vormärz haben wir die Idylle verloren, aber die Reaktion behalten. Politik ist zum Gezänk geworden, Opposition zum einflußlosen Krakehlertum. Und Gott gebe uns ein paar rechte Kerle, damit wir über diesen faulen Vormärz herüberkommen, in einen richtigen Frühling hinein.

2. Von Vinder

Eine unangenehme Clique von Leuten regiert uns. Die Dallwitz und die Jagow sitzen in den Ämtern und am Bundesratstisch, kommandieren den Muschko und gelegentlich auch den Bürger selber; sie sind im Besitz und haben die Ausübung der Zwangsgewalt des Staates: die Feuerwehrspritzen und die Maschinengewehre stehen ihnen zur Verfügung. Der Thronerbe bekundet reaktionäre Neigungen, das Parlament macht freiheitsfeindliche und kulturfeindliche Gesetze, die Jugend wird zum gedankenlosen Patriotismus gedrillt, und die Gerichte halten der Versuchung, dem Ansehen der Person nachzugeben, nicht immer gehörig stand.

Im Vormärz, da man vom Frühling selber schon etwas verspüren sollte, hatten wir es doppelt deutlich vor Augen, wohin der Kurs geht, und daß der Lenz, auf den wir warten, noch weit ist.

So liegen die Dinge, und man mag sie immerhin zum Anlaß nehmen, sich schmerzlich zu entrüsten. Aber man wird nicht meinen dürfen, daß irgend ein Nutzen aus der Entrüstung sich ergibt. Denn

es heißt doch kaum mehr, als die Umstände beschreiben, wenn man sie beklagt; und wer sie bitterbös von allen Seiten betrachtet und, wie man so sagt, den Finger in die Wunde legt, der zeigt nur, daß er noch viel zu tief in all den Geschehnissen und den Dingen drinsteckt.

Aber von jeher konnte die Welt man nur bewegen, wenn man aus ihr heraustrat, und dann von draußen, von oben und ungerührt, wiederum an sie heranging. Wer den Dank der Volksgenossen anstrebt — jener also, der noch heute nicht weiß, daß Undank der Welt Lohn ist — er mag die Trommel rühren und trommelnd immer voranschreiten. Dieser selbe mag auch das öffentliche Wesen (das doch logischerweise so und nicht anders wurde) nun aber endlich einmal, empört wie er ist, umzugestalten bestrebt sein; und er mag überhaupt ernstlich fordern, daß wirklich alles besser zu werden habe. Aber, wie immer er die Fahne voranträgt und das Wort und die Parole ausgibt: schließlich und günstigenfalls hat er sich doch bloß dafür begeistert, in die Schanze geschlagen, ja, geopfert: damit irgend ein ferner Enkel es erlebt, daß etwa eine Kabinetsorder aus der Rokokozeit aufgehoben wird oder die Theaterzensur ein Ende hat; oder daß ein Volksschullehrer Minister wird und die Prügelstrafe in den Zuchthäusern nicht mehr stattfindet.

Sicherlich gibt es Leute, die in dem Bewußtsein, daß dies alles einmal eintreten könne, aufrichtig froh sind; doppelt froh, wenn sie daran denken, selber zu ihrem Teil — zu ihrem bescheidenen Teil, wie sie genügsam bemerken — an diesem Effekt mitgewirkt zu haben.

Aber was kann uns andern derlei bedeuten? Kommt es uns in der Tat darauf an, was es eigentlich mit der Politik für eine Bewandtnis hat, und wie das Gezänke um jene Gegenstände, die sie Freiheit und Fortschritt nennen, im einzelnen verläuft? Tolstois „Ich kann nicht schweigen“ und Zolas „J'accuse“ — beides gehört zu Zeiten, die hinter uns liegen; betrifft Dinge, die uns nicht mehr rühren — selbst wenn sie noch einmal unter uns stünden. Längst haben wir gelernt, still zu sein, und keinen mehr klagen wir an. Wir wollen nicht länger aufgereizt um uns schlagen, und wir wollen uns keine blutigen Knöchel holen, damit ein Urenkel — vielleicht — passablere Lebensumstände habe.

Was aber wollen wir?

Wir wollen den Dingen fern bleiben und sie dennoch nicht aus dem Auge verlieren; wir wollen alles beobachten, aufnehmen, erkennen. Wollen auch uns vermessen und Kritik üben, so jedoch, wie allein an den Gesetzen der Natur, an der eigentlichen Kunst und am irdischen Geschehen selber Kritik zu üben ist: mit Liebe nämlich zu dem bunten und kuriosen Wunder, das die Welt ist; und mit

jenem Lächeln, das uns dem Wesen der Dinge näher bringt, indem es uns über sie erhebt. Das uns ein wenig gottähnlich macht . . .

So und nicht anders sollten wir alle insgesamt an die Menschen, Gegenstände und Ereignisse herantreten. Vielleicht, daß noch eine leise Drangabe des Erstaunens hinzukommt, wenn immer wieder wir zu bemerken haben, daß in all dem Gewirr auf Erden die Leute auf diesem oder jenem Standpunkt stehen, den sie nimmermehr, komme was will, verlassen; wenn wir sehen, daß Vereinsstatuten, Parteiprogramme, Gesetzesparagraphen und Religionsdogmen den meisten noch immer das Rückgrat eigner Gedanken ersetzen müssen, und daß man, nach wie vor, in aller Welt dabei ist, Theorien zu zimmern und Welträtsel zu lösen.

Für den Einzelnen, für das Individuum, für die Persönlichkeit sind all diese Bemühungen ohne Belang. Er weiß, daß wir nichts wissen können. Es mag ihn ergötzen, hier und da ein Wort einzuwerfen. Aber seine Kreise sind um andre Mittelpunkte geschlagen, als etwa um den Streit, ob wirklich die Sozialisten oder sonst wer den Mund auf dem rechten Fleck haben, oder ob die Jugendbewegung nichts als Selbstzweck sein darf, und die Listenwahl allein uns wahrhaft zukommt.

Was ist Wahrheit?

Wir wollen doch der Vorbehalte nicht vergessen, die den Dingen hier auf Erden, und die unserm Leben selber und unsern Meinungen innewohnen. Wollen uns selber genug sein, und nur den als Störer ansehen, der uns am Aufbau unsres eigenen Lebens hindert. Sind wir so weit, so können uns auch die Zeiten des Vormärz nicht schrecken.

Frauen / von Peter Altenberg

„Esthère, Du wirst nie wissen, was Du mir gewesen bist!“

„O ja, aber erst, wenn es für mich einen Seltenheitswert bekommen hat.“

*

„Weißt Du, daß das Drehen Deines Köpfchens beim Tanzen und das Schütteln Deiner Locken mich seliger machen als die ganze Gnade jeder andern?!“

„Mein Freund, ich weiß es. Deshalb solltest Du mir auch ein ganz besonders schönes Weihnachtsgeschenk machen!“

*

„Ich komme immer wieder doch zu Dir zurück!“ sagte die Dame zu dem Idioten.

„Ich wünsche mir nicht mehr!“ erwiderte der Weise.

Was ihr wollt

Wenns vorbei ist, kann man kein Glied mehr rühren. So toll, bis zu einer solchen Kampfunfähigkeit des Zwerchfells dürfte man kaum jemals in einem Theater gelacht haben. Sieben Jahre früher saß ich vor dieser Aufführung wie Fieskos Zibo und Asserato, zwei Mißvergnügte auf einmal. Es war Reinhardts Schuld, der den kunstfremden und shakespearefeindlichen Einfall gehabt hatte, die Pausen pantomimisch zu füllen, zu überfüllen, nämlich aus den unbenutzten Feldern seiner Drehscheibe Fastnachtshumore eigener Erfindungsarmut emporzutreiben, und dem der Wunsch, um jeden Preis apart zu sein, den Blick für das schwitzende, grimassierende, lärmende Unwesen der Darstellung in bedauerlich hohem Grade getrübt hatte. Das Ergebnis? Eine Serie von zweihundert Abenden. Um so rühmlicher, daß er für seinen Zyklus nichts beim alten gelassen hat. Die Bühne dreht sich zwar noch immer sichtbar; aber die tanzenden Mägde, kneipenden Knechte, vermummungsbeflissenen und stichworterwartenden Komödianten sind zu ein paar huschenden Fakelträgern verkümmert, die obendrein erfreulich schnell müde werden. ‚Die Szene' ist also diesmal nicht: Hinter den Kulissen des Deutschen Theaters, sondern, wie sichs gehört: Eine Stadt in Illyrien und die benachbarte Seeküste. In die Rüpelei wie in die Phantasei spielt die Natur hinein. Bevor plumpe, närrische, unbeträchtliche und seelenvolle Menschen sich gegen einander abheben, erhalten sie einen Hintergrund, von dem sie sich in ihrer Gesamtheit abheben. Ein Hafenausschnitt; ein tiefer, viereckiger, weiß-grüner Zypressenhain; eine kurze, längliche Parkpartie mit rötlicher Freitreppe; ein niederer, fensterloser Kneipraum der fidelen Gesellen; ein zeltartiges Halbrund in vornehmschwerem Dunkelblau für Orsinos Melancholie; ein hellbunt geblumter, leichter Vorhang als wehende Rückwand von Olivias, einer reichen Gräfin, ganz und gar nicht protzigem Gemach. Himmel, Sonne, Licht, Luft, Duft und Farbe. Eine optische Lustbarkeit zu der akustischen, die wichtiger bleibt. Wenn die Musik (von Humperdinck und Shakespeare) aller Liebe Nahrung ist, gibt Reinhardt volles Maß und einen Reichtum der Instrumentation, der die Gefahr der Eintönigkeit selbst bei doppelt so vielen Komödienakten ausschlösse. Schwermut und Daseinsfreudigkeit, Schönheit und Heiterkeit, Derbheit und Lieblichkeit: es ist ein Fest! Man weiß, daß jene Bank Pappe, der verführerische Teint dieser Dame

Schminke, der Wein des Junkers von Rülp Wasser und rings-herum jedes Requisit eben ein Requisit ist. Aber man wird heiß. Man ist verzaubert. Man verspürt eine Erhöhung des Lebens-gefühls. Man ist glücklich, überhaupt keine Einzelheit zu sehen, und ausnahmsweise einmal fast unglücklich, hinterher sich und andern Rechenschaft darüber ablegen zu sollen, aus welchen Einzelheiten sich dieser königlich große Eindruck zusammensetzt.

Die negativen Momente zuerst. Keine Kleinigkeit macht sich mehr ungebührlich breit. Die fünf Schauplätze, auf denen einst-mals vierzehn Szenen malerisch gefroren und schauspielerisch zer-splitterten, werden nicht mehr von den Kostümen beherrscht. Jetzt sind diese ein unschätzbarer Stimmungsfaktor, da ihnen außerordent-liche oder zum mindesten reizvolle Schauspielkunst bescheiden zu begleiten erlaubt. Neun Gestalten, vom Herzog bis zum Kammer-mädchen mit sämtlichen Couleuren der Liebe gesprenkelt. Nur der Narr übt Liebe weniger, als daß er sie bedichtet. Für ihn hat Moissi vielleicht nicht genug Humor, aber eine bittere Schmerzens-kraft des Unbehausten und seinen wehmütigen Gesang, der manch-mal zu laut wird. Im Ton wie im Text. Zum Schluß, beispiels-weise, nennt er sich nicht: „einen armen, betrunkenen Tropf“, sondern leider: einen „besoffenen“. Weshalb diese Vergröberung? Es spricht für die Stiltreue der Aufführung, daß schon ein paar Silben, die Shakespeare zuwider sind, peinlich berühren. So ab-gewogen ist sonst alles! Konstellationen, die man nie bemerkt hat, bekommen den rechten Nachdruck. Violas Bruder Sebastian wird durch Herrn Lothar Müthel aus einer herumgestoßenen Neben-rolle der junge Edelmann, der schließlich die begehrenswerteste der Bräute heimführt. Herrn Ebert gelingt es, seinen Orsino auf der schmalen Grenze zwischen weichlichem Aestheten und liebenswertem Mann zu halten. Die Frau, die er liebt, und die Frau, die ihn liebt — der bloße Anblick ist Genuß. Olivia: von einer sanften Ent-schiedenheit, die an ein paar Stellen durch die schnippische Witzig-keit der Heims körniger wird, als wir von den sentimentalen Lieb-haberinnen der Hoftheater gewohnt sind. Viola: von einer Hin-gegebenheit, die am reizendsten wirkt, wenn sie aufhört, wenn Fräulein Terwin plötzlich daran denkt, daß sie eigentlich den Cesario vorstellen soll, sich schleunigst männlich strafft und ihr ängstliches Stimmchen in den profundesten Alt rutschen läßt. Das Duo dieser Frauen ist voll von der Musik, die Shakespeare als eine von den beiden Grundmelodien seiner Komödie im Ohr geklungen hat

Die andre ist die rücksichtslos niederländische. Zwei Parteien, deren Angehörige zum Teil hinüber- und herüberwechseln. In der Mitte steht und stelzt Malvolio. Bassermann ist maßvoll komisch und an keinem Punkte tragisch. Er sieht leberleidend aus. Wie ein Zerrbild seines eigenen Marinelli. Spitze Rüsselnase; Glatze mit drei schüttern Strähnen; Habys Schnurr- und Don Quixotes Knebelbart in blond; riesige Ratsherrnkrause um den Hals. Spricht, als bisse er bei jedem Wort in einen sauern Apfel. Stottert auf dem U, nur auf dem U. Und verwendet auf die Rolle einen unauffälligen Geistreichtum, daß man zu jedem Augenblicke sagen möchte: Verweile doch, du bist so amüsant im feinsten, im artistisch feinsten Sinne! Aber warum hat er sich die Szene im Gefängnis streichen lassen? Man wünschte ja die Vorstellung um Stunden verlängert, geschweige denn um eine Viertelstunde. Oder könnte wirklich jemand von dem eigentlichen Vergnügungskomitee der Komödie genug kriegen — von Rülp, Maria und dem Junker Bleichenwang? Das Gelächter der Höflich steckt an. Und dies Weizenhaar, dies rostrote Fell, dies ganze Stück Natur! Man möchte in sie hineinbeißen und wäre sicher, daß es knirschte. Rülp versteht sich nicht bloß auf Gesang und Wein. Schwerer ist schon zu begreifen, daß solch junges, saftig-blankes und bildhübsches Mädel eine Art von Liebe zum massiven Ritter Schlauch im festen Busen nähren soll. Diegelmann gleicht vollends einem Elefanten. Bei dieser unmenschlichen Wucht so viel kunstvolle Details — nicht zu verstreuen, sondern mit äußerster Akkuratesse an den richtigen Fleck zu setzen, ist keine Kleinigkeit. Aber von dem und von allem und allen gibt es eine Steigerung! Hans Waßmann. Hier ist die abgedroschene Dümmlingskomik neu, genial und tief geworden. Augen wie Tümpel, Haare wie Flachs, Beine wie Stöcke — das erschütterndste Bild von Hülflosigkeit, für die man am liebsten ein Kinderfräulein suchte. Die physischen Unappetitlichkeiten vorgeschrittener Säuferzustände werden bei Waßmann förmlich delikat, so sublim ist seine Technik, so hauchartig sein Farbenauftrag, so entmaterialisierend seine hohe Künstlerschaft. Wenn tausend Zuschauer mit krebsroten Gesichtern nur noch prusten, erzählt er ohne Übergang, daß auch ihn einmal Eine geliebt habe, und erreicht, daß das übervolle Haus auf einen Schlag toternst wird. Und so wäre an dieser Vorstellung nichts ernstlich zu tadeln, als daß ihr Erfolg wahrscheinlich Reinhardt hindern wird, den herrlichen Shakespeare-Zyklus in diesem Spieljahr zu Ende zu führen.

Die Freundin und die Dämmerung /
von Rudolf G. Binding

Du Vertraute meiner Räusche,
heiliger Nächte stiller Glanz,
Ganz-Verlorne, Trunken-Keusche:
Träume, bis verwelkt dein Kranz.

Sieh, dich muß ich jäh verlassen,
lächelnd eben noch beglückt;
will erblindend noch dich fassen
und bin sehend schon entrückt.

Denn nach heißer nächtiger Feier
schleppt den ersten kühlen Saum
Dämmrung, schwer gewandet, neuer
Dinge kundig durch den Ranm.

Und sie hält den nachtgebornen
Kelch voll dunklen Taus empor
wachen Träumern und verlornen
Kindern, die sie sich erkor.

Blauer Stunden Trunkenheiten
tropfen nieder von dem Rand,
die mich sanft hinausgeleiten
in ein rätselhaftes Land.

Und durchs Wolkentor des Rausches
tritt dein Dichter in das Weit
reiner Schönheit, seligen Tausches
einer andern Wirklichkeit.

Himmel, wahre deine Sterne!
Erde, schirme deine Pracht!
Denn es greift aus Menschenferne
eine Hand in eure Nacht.

Dir, Vertraute meiner Räusche,
reiß ich nieder ihren Glanz:
Krone dich der letzte keusche
wie der erste grüne Kranz.

Aus einer Sammlung ‚Gedichte', von denen nur dreihundert Exemplare erscheinen — „im Auftrag des Freiherrn Philipp von Schey auf der Ernst-Ludwig-Presse zu Darmstadt gedruckt".

Versuch eines zukünftigen Dramas / von Kurt Pinthus

Ein junger Mensch, magern Gesichts, glühenden Auges, las vor kurzem in Berlin ein Drama ‚Der Sohn' vor, über das einiges Klärende, Proklamatorische gesagt werden muß. Zwar alle, die das Stück Walter Hasenclevers hörten, anerkannten den seelischen Furor, aus dem es sich gebar, die lyrische Beschwingtheit, die jeden Satz auf funkelnden Wolken schweben ließ, das Menschliche, das quellend zum Licht schrie. Nicht aber erkannte man das Wesentliche dieses jugendlich-lodernden Werkes. Denn ‚Der Sohn' muß als das erste Drama erachtet werden, welches auf dramatischem Gefilde zu dem von der neuesten Malerei und auch der Musik bereits erstrebten Ziel hinwill. Da man diese Bestrebungen: Seelischstes, Innerstes, Ewigstes mit Wut, Glut und Furioso herauszugestalten, mit dem allzu uniformen Wort ‚Expressionismus' bedacht hat, so wäre also hier der Versuch eines expressionistischen, exhibitiven — kühne Jünglinge werden sogar sagen: metaphysischen — Dramas nachzuweisen.

Unreif, meinten die Einen, sei das Stück, weil es die tausendfach abgehandelte Pubertätsrevolte des Sohnes gegen den harten, verständnisfernen Vater mit jünglingshafter Parteilichkeit abermals aufrolle. Undramatisch nannten es die Anderen, denn wo sei hier die aufsteigende und abfallende Handlung? Der Konflikt entwickle sich nicht, sondern sei von der ersten Szene bis zur letzten drohend vorhanden, ohne geknüpft, ohne gelöst zu werden. Auch unorganisch sei es, da die Darsteller bald realistische Menschen, bald abstrahierte Typen seien, jetzt in rasender Dialektik diskutierten, dann in lyrisierenden Monologen einherschwelgten. Gar zum Verbrechen aufreizend, deshalb verbietenswert — als Predigt und Fanfare für die Söhne, alle obstinaten Väter niederzuknallen. Und alle meinten, kein Theater könne wagen, ein Stück aufzuführen, das nichts zeige als zwei erste Akte, worin ein durchgefallener Sohn mit dem Hauslehrer, dem Freund, dem Fräulein, dem Vater diskutiert; einen dritten wedekindlichen Akt, an dessen Schluß der vom Freund zur Flucht verführte Sohn vor kuriosen Jünglingen halbüberirdisch den Kampf gegen die Väter predigt; und einen vierten und fünften, worin, abermals vom Freund verführt, der zwangsweise Zurückgebrachte den Revolver gegen den Vater schwingt. Und selbst die zwei großen Effekte enttäuschen: denn die Rede an die Jünglinge geschieht hinter der Szene (teichoskopisch nur erleben wir sie mit), und der Vater wird nicht niedergeknallt, sondern stürzt (vielleicht eine Konzession an überempfindliche Nerven) vom Schlage getroffen in den Orkus.

Warum also will ich über ein Stück sprechen, von dem ich selbst sage, daß es kein Theaterstück (nach bisheriger Meinung) ist? Ich antworte mit einer Frage: Ist es möglich, daß ein Begabter wie Hasenclever überhaupt — wenn er sich vornimmt, ein Theaterstück zu schreiben — ein so schlechtes zusammenbrächte? Nein, Hasenclever hat hier, halb intuitiv, halb bewußt, zum ersten Mal das versucht, worauf Hunderte von Jünglingen, müde des impressionistischen Realismus, des mathematisierenden Neuklassizismus, der gegenwartsfremden Neuromantik, wissend warten: er hat ein Drama versucht, das geformtes Urgefühl ist, das von Realität überschwellend über, hinter der Realität eine immanente Tragik entfaltet. Ein Stück, das uns alle angeht, denn sein aus unausgesprochenen Tiefen aufgeschleudertes Pathos, seine spielerisch grausame Dialektik wühlt uns mehr auf als mathematisch gegeneinanderbewegte, einzeln sorgfältig ausgeführte Figuren, die in einem getüftelten Konflikt zerrieben werden.

Ein Einwand erhebt sich alsbald: Weshalb hierfür die dramatische, nicht die lyrische oder epische Form? Weil für das Epos hier das kontinuierliche Geschehen fehlt; weil im Epos das notwendige Pathos falsch und exaltiert wirken müßte; weil keine lyrische Form die Intensität dieses Gefühls einspannen könnte, sondern zersprengt werden müßte. Denn der Inhalt des Stückes ist nicht das Handeln, sondern das Fühlen des Sohnes; dieser Sohn ist alle Söhne unsrer Zeit (und vergangener Zeiten), er ist der Sohn, als den wir beglückt und gequält im Traum uns fühlen. Der Sohn ist im Stück ganz und gar das Wesentliche; zu ihm, nur zu ihm strahlt alles; alles, was andre tun und sprechen, geschieht mit Rücksicht auf ihn allein.

Es müssen also Ältere gewarnt werden, ein Stück schnell abzutun, weil sie es mit Augen sehen, die an andere Optik gewöhnt sind. Shakespeare rollt Panoramen ab mit Explosionen, Idyllen, Scherzos. Ibsen nah vor dem Auge seziert unter dem Mikroskop zerwühlend, ergreifend Seelen. Eulenberg, Wedekind, Sternheim, jeder auf seine Weise, schoben die Figuren schon wieder zurück in fernere Sehweite, sodaß nicht mehr das realitätsgeschulte Auge ausreicht. In Hasenclevers Stück nun ist die Perspektive durchaus vom Sohne aus genommen. So müssen wir die Personen sehen, nicht nach bisherigem Brauch, vom Dichter objektiv umrissen, sondern so, wie der Sohn sie sieht. Also dieser Vater ist kein besonderer, differenzierter, einmaliger Vater, auch kein abstrahierter Typus, sondern ein Vater, wie jeder reifende Sohn ihn grobumrissen, simpelhart-erzieherisch auf seine Macht pochend, stets das Stichwort zum Widerspruch gebend, zu sehen glaubt. Ebenso der Freund: der lockende, schnell paradox Urteile fixierende, verführende, selbst un-

fertige Freund, eine seeliche Hebamme, ein bürgerlicher Mephisto — dergestalt gesehen, wie das wirkende Wesen des Freundes dem Sohne sich offenbart. Drittens das Gouvernanten-Fräulein: bisher ist es vom Sohn gar nicht als existent empfunden, nicht beachtet — plötzlich aber wird es Engel von fremdem Stern, das Blondbeglückende, erotisch Erlösende, beseligt Geliebte, und doch das schnell Überwundene, dann Belanglose.

Man ahnt jetzt, weshalb dies Stück trotz der Gegenwart, trotz der Realität unrealistisch, überirdisch wirkt: weil nicht die Realität abgespiegelt, nachgeformt wird, sondern das Abbild der Realität im Geiste des Sohnes. Also etwas an sich schon Geistiges. Das Grundgefühl des Sohnes, der, reisend, aus dem Zwang des Elternhauses in die Welt begehrt, ist aber ferner an sich schon so durchaus mit Tragik angefüllt, daß kein Konflikt mehr konstruiert zu werden braucht. In diesem Sohn ist alle Tragik der Welt latent vorhanden, und er explodiert, sobald er mit irgendwem, gleichviel ob Freund, Vater, Fräulein, Hure, andern Jünglingen zusammenprallt. Diese Explosion der Seele erblicken wir unmittelbar; ihre Folge zeigt uns die Evolution einer Jünglingsseele in drei Tagen vom Weltentfernten, Geleiteten, Glühenden bis zum Selbständigen, Kalten, Einsamen, den alle Himmel und Höllen des Daseins hartgebrannt haben zur Tat. Die Ursachen und Folgen dieser Evolution sind unwichtig; aber der Ausdruck der evolutionierten Seele springt, schreit, singt unmittelbar, nackt, direkt hervor (in pathetischen Monologen, dialektischen Dialogen), sodaß die rasende Abrollung dieser Evolution auf andre Jüngere wie Revolution wirken muß.

Nochmals: die Kunst eines solchen Dramas besteht nicht in der Fixierung der Handlungs-Linie, nicht in der Bewegung ausgeführter Charaktere, sondern in der eindringlichsten Formung der Expression einer tragisch geschwollenen Seele, nicht in der Intensität der Impression, sondern in der Intensität der Expression. Kein Sohn wird in Wirklichkeit so sprechen wie dieser Sohn; aber in jedes Menschensohnes Seele wird in jeglicher Situation all das mehr oder weniger unbewußt vorgehen, was dieser Sohn jedesmal, bei jedem Evenement lyrisch-pathetisch oder dialektisch ausspricht — ob er gegen den Vater aufschreit; ob er vor dem Selbstmord zurückschrickt, in der Erkenntnis: „Ich bin bei Euch — so will ich mit Euch leben“; ob er zum ersten Mal in die Welt tritt, vom Freund fest hypnotisch geleitet, sofort seinen Schmerz vor hundert Anderen exhibierend; oder ob er kalt und fest an der Seite des Vaters steht, den er nicht mehr liebt. Oft steigen dazwischen bisher ungeformte Erkenntnisse auf, sodaß selbst die erfahrene Hure, die erst über den Naiven lacht, zurückschrickt und spricht: „Aber Bubi, wer wird schon von so etwas reden — in deinem Alter!“

Der junge Schiller würde Hasenclever, dem ein gleiches Pathos aus erschütterter Seele quillt, begeistert umarmen; der Büchner des Wozzek könnte einen Feineren, Kultivierteren hier als Bruder erkennen; Aristoteles und Lessing würden Furcht und Mitleid empfinden wie vor ihren Musterstücken; und selbst Zwecksuchende in der Kunst werden wie eine Fanfare das Ethos hören: „Unsre Söhne verlangen, daß wir ihnen helfen" (so spricht der Polizeikommissar), ohne den doch ein Tendenzstück erschiene.

All dies schreibe ich nicht hin, um über ein Drama Lobhudelndes zu sagen. Sondern einiges Klärende, Deutende, Warnende muß (aus einem größern Zusammenhange) ausgesprochen werden, weil im Versuch dieses Stückes ein tatsächliches Exempel schon entstanden ist zu dem, was seit einiger Zeit im Kopfe mancher Jüngerer programmatisch und gehofft vorhanden war. Denn wir Jüngeren wissen: durch die Technik haben wir Macht über die Wirklichkeit erhalten — jetzt gilt es, die Realität durch den Geist nochmals zu überwinden. Dies geschieht nicht dadurch, daß wir sie abmalen, sondern der Geist muß die Irdischkeit aufsaugen, auflösen, und sie in eine neue überirdische Wirklichkeit (in der der Geist leben kann) zur Kunst formen.

Die Bibliothek des Apostaten /

von Robert Breuer

Das neue Haus der Königlichen Bibliothek ist wieder einmal ein erschreckendes Beispiel für den Riß, der durch unsre Kultur geht: die Welt der wissenschaftlichen Forschung, der philosophierenden Erkenntnis und des gelehrten Gottsuchers scheint völlig zusammenhanglos mit jener andern, deren höchster Zweck die Ausbildung der Sinne, deren Pflicht die Fortentwicklung der Schönheit, deren Ziel eine die Zeit ausschöpfende und über sich selber hinausführende Kunst ist. Es bedarf keines Nachweises, daß dieser schwerfällige Renaissance-Palast, hinter dessen pompösen und trotzdem trockenen Fassaden man alles andre vermuten würde, nur kein modernes Institut zur Aufspeicherung von Büchern und zum Aufenthalt für große Scharen Lesender, nicht das Geringste mit dem zu tun hat, was den Charakter unsrer Zeit ausmacht, und wonach alle wahrhaft produktive Baukunst heute strebt. Solche Dissonanz ist deutlich, was man aber wissen möchte, ist: ob sie auch von den wissenschaftlichen Spezialisten, die dort ein- und ausgehen werden, von den Professoren und Geheimräten, ob sie besonders von Harnack empfunden wird. Man möchte fast meinen, daß alle diese redlichen und bedeutenden Männer gegen die Lächer-

lichkeit und die Verlogenheit der steinernen Mißgestalt des Bibliothekgebäudes blind sind.

Auch Harnack. Wäre ers nicht, so hätte er bei dem ungeheueren geistigen Übergewicht, das er, gemessen an all den übrigen diesen Bau beeinflussenden Personen vorzuweisen hat, wohl vermocht, seine bessere Meinung durchzusetzen. Er hätte zum mindesten verhindern können, daß sein eigenes Zimmer, das repräsentative Gemach, das an irgend einen Potentaten aus dem alten Padua denken läßt, nur eine sehr bedingte Belichtung, jedenfalls eine peinliche Geschichtsmaskerade und einen völligen Mangel an deutscher Eigenart aufweist. Auch Harnack ist also gefühllos für das Unethische, für die feige Zeitflucht und die unerträgliche Geistlosigkeit dieses Baues; er spürt nicht dessen Unvernunft noch dessen Häßlichkeit. Das eben ist die verhängnisvolle Kluft, die das Zusammenströmen der vielfältigen Kräfte, wie sie sich in unserm Volke machtvoll regen, verhindert. In breiten und tiefen Flüssen fließen die Geister dieses Jahrhunderts an einander vorüber; sie durchdringen sich nicht, sie kennen sich kaum, vielleicht hassen und verachten sie sich gar — jedenfalls befruchten sie sich nicht gegenseitig, um so aus dem mannigfachen Reichtum die Fülle einer einheitlichen Kultur aufsteigen zu lassen.

Wer wird, um nur noch von Harnack zu reden, die polyhistorische Genialität dieses goethischen Hauptes nicht mit Ehrfurcht nennen! Wer wird es nicht als eine ungewöhnliche diplomatische Begabung, als eine bedeutende weltmännische Klugheit zu schätzen wissen, das der einstige Erreger des Apostolikum-Streites, gegen dessen Berufung die Orthodoxie Bekenntniskreuzzüge organisierte, heute ein Freund des Kaisers und einer der einflußreichsten unter den Männern der staatlich verwalteten Wissenschaft genannt werden muß! Wir sind gewiß nicht so töricht, sie gering zu achten — die Lebensarbeit dieses Durchforschers der Geschichte, die mit rastlosem Eifer tausendfältig Einzelheiten an das Licht brachte, um sie mit monumentaler Kraft zu einer geschlossenen Anschauung von der Welt und vom Ablauf der Völkerschicksale zu einen. Wir wissen, daß, daran gemessen, die Bemühungen, einen brauchbaren, der Gegenwart zugehörigen Stuhl, ein sachgemäßes und den Sinnen wohltuendes Landhaus, eine die unbegrenzten Möglichkeiten des Ingenieurs entklärende Brücke, eine moderne Fabrik oder einen sozialen Stadtpark zu bauen — wir wissen, daß alle diese Betätigungen der Lebensfristung geringern Grades sind als die kosmisch orientierten Geistestaten eines kosmischen Denkers, dessen Leidenschaft dahin strebt, auch die moderne Welt mit Gott zu versöhnen. Dennoch: wir sind der Meinung, daß das Nichtwissen von dem Kampf um die Form, den Deutschland heute erlebt, daß die Stumpf-

heit gegen das Ringen um eine neue Kunst, daß die Gefühllosigkeit gegen das rohe Bestehlen der Vergangenheiten, wie es offenkundig durch den Bau der Königlichen Bibliothek wieder einmal betrieben wurde — das solches völliges Versagen der Sinne selbst einem so bedeutenden Manne wie Harnack das Recht streitig macht: Pionier oder gar Klassiker einer reinlich geschlossenen Kultur genannt zu werden.

Solche Erkenntnis ist schmerzhaft. Sie ist es umso stärker, als man fast meinen möchte, daß nicht so sehr das Versagen der Sinne und des Empfindens, wie vielmehr eine rechnende Klugheit als Ursache dieser Verschlossenheit gegen das Wahre und Schöne wirksam ist. Harnack muß die Unmöglichkeit dieses Bibliothekbaues wenn nicht aus formalen, so aus praktischen Gründen erkannt haben. Er muß gesehen haben, daß der Renaissancetyp mit seinen behäbigen Mauern, seinen Gesimsen und Säulen und der Überfülle seines Schmuckes ganz ungeeignet ist für ein Gebäude, das vor allem Licht und Luft braucht, dessen Grundriß restlos durch andre Faktoren bestimmt werden muß, als in der Renaissance wirksam waren. Zwei Forderungen hatte der Bibliothekbau unbedingt zu erfüllen. Erstens: die ungeheuern Büchermassen waren einwandfrei unterzubringen, und zwar so, daß sie mühelos gefunden und mit einem Minimum an Aufwand zu den Ausgabestellen und Lesesälen geschafft werden konnten. Zweitens: diese Lesesäle mußten einer möglichst großen Zahl von Benutzern möglichst angenehmen Aufenthalt gewähren, sie mußten bequem zugänglich, prätentionslos, dem Wirtschaftsniveau und dem Kulturmilieu der Benutzer nach Charakter und Stimmung angepaßt, und (und das nicht zum wenigsten) sie mußten hell sein. Wiederum: es bedarf keiner Erörterung, um festzustellen, daß das jetzt Vorhandene keiner dieser notwendigen Forderungen genügt; nicht einmal die nötige Belichtung ist erreicht worden. Der Zeitschriftenlesesaal hat halbdunkle Ecken; in dem einen der Katalogzimmer gibt es breite Schattenstreifen; selbst das Zimmer des Generaldirektors weist unzulängliches Licht. Und dann: welche Verschwendung an Raum und Geld, welche Menge des Unbrauchbaren, der wesenlosen Zutaten, der Symbole, die nichts mehr bedeuten, der Dekorationssysteme, die leer wurden. Harnack weiß, daß Dogmen wesenlos werden können, daß der Geist aus einer Form auszuströmen vermag, und daß dann etwas übrig bleibt, was verwesend und, wenn genutzt oder gar erzwungen, unheilig wirkt. Er scheint wirklich keinen Sinn dafür zu haben, daß die gleichen Gesetze der Moral und der Kraft auch für die Baukunst Geltung haben.

Und noch eins: Harnack weiß, daß zu allen starken Zeiten der Kirchengeschichte die geistige Kirche die Macht hatte (nicht nur die juristische und politische, auch die wahrhaft produktive Macht),

Architektur zu schaffen. Muß es ihn da nicht wundern, wenn er heute das klägliche Schauspiel sieht, wie die angebliche Macht des preußischen Absolutismus absurde Anleihen machen muß, um Häuser zu erstehlen, mit denen sie sich Denkmale setzen möchte, gegen die sich aber der Instinkt der Nation, wenigstens eines bedeutsamen Teiles der Nation, aufbäumt? Aus der Geschlossenheit der gotischen Kultur wuchsen die Dome mit elementarer Gewalt — vermag Harnack uns den geistigen und moralischen Mutterstoff zu weisen, aus dem die verkrüppelte Mißgeburt seines finstern Bibliothekhauses sich löste? Mit kristallener Klarheit erzählt Harnack die Geschichte von Julian, dem Apostaten, er teilt die Auffassung, daß weniger Julian die Christen, als die Christen Julianen verfolgt haben. Fürchtet er nicht die Variation, die einst ein Geschichtsschreiber dieses Bibliothekbaus boshaft formulieren könnte: daß weniger Harnack Wilhelm den Zweiten, als Wilhelm der Zweite Harnacken besiegt hat? Eine Variation, die wahrhaftig schlimm wäre.

Deutscher Abend / von Theobald Tiger

Nun gönnt die Firma stillen Abendfrieden
dem Arbeitsmann, den Mädels, dem Kommis —
nun sitzt ganz Deutschland um den runden, lieben
gedeckten Tisch und sieht aufs Visavis.

Da liegt das Land: ganz schwarz und blau und dunkel.
Es klirrt der Wind im Telegraphendraht.
Ein gelbes Fenster grüßt dich mit Gefunkel:
hier spielt der Förster seinen Dauerskat.

Man hebt die Zeitung, läßt sie wieder sinken,
die Welt, ihr Lieben, geht den alten Lauf —
hieraufbezüglich kann man einen trinken,
die Pfeife qualmt, nun steigt der Mond herauf,

Und hundert Mimen spreizen ihre Glieder,
und hundert Bürger füllen sich mit Bier . . .
Und hundert Mädchen summen kleine Lieder,
denn morgen, morgen muß er fort von hier.

O Herr, so wie wir hienieden krauchen,
so segne Land und Leute und Kompott.
Verlaß dich drauf: wir könnens brauchen,
wir könnens brauchen, lieber Gott!

Schiller / von El Hor

Seine Helden und Heldinnen sind alle nervenkrank und von Fieber gejagt.

Unter Kulissenpomp, Paradebegeisterung, Riesenposen, Idealen, Ethik und mancherlei Köder lauert als künstlerischer Kern und rastlose Triebfeder die Grausamkeit.

Die kranke, delikate Grausamkeit der Nerven und Sinne, von einem edlen Herzen in die Phantasie glorreich verbannt. In immer größere und weitere Räder eingreifend, bringt diese Grausamkeit den ungeheuren Betrieb unsterblicher Fiebergesichte in Schwung.

Phantome, die wahrhaft bluten! Phantome, die an ihren Schmerzensschreien lebendig werden! Phantome von Liebenden, die im Tod zur Wollust erwachen!

Hütet euch, deutsche Bürger! Zwischen Lockenperücken und Biedermannsbärten, plunderhaftem Purpur und Drapierungen — die Dolche sind echt! Stiche und Blitze treffen ins nackte Herz!

Immer wiederholt sich das Bild von dem Bräutigam, der die Braut tötet. Das Bild des Jünglings, der eine Liebende brutal beschimpft und sich an der Qual der Verschmähten berauscht, um seine Anbetung für eine Andere mit dem Aroma des Lasters zu parfümieren. Verstohlen lüsterne Visionen von leidenden, vergewaltigten, gemarterten Mädchen schimmern dort und dort auf.

Tugend? Sittliche Empörung? Tragische Verwicklungen? O nein! Das sind nur Perücken. Aber die Dolche! Die Dolche sind echt! Die Stiche! Die Blitze! Das grimmige Glück! Die Blutbäche! Die gekreuzigten Seelen! Die Qualen! Die Qualen! Und die wütende Seligkeit!

Ein Besessener tötet, die er liebt. Ein ganzes Theaterstück ist entstanden, um die Lust an diesem Mysterium zu maskieren. Sommerliche, wundersame, süße Bluttat vor gerührten Familien.

Luise Hohorst / von Arnold Zweig

Wenn eine vollkommene Synthese von Intelligenz, Temperament und Fleiß den Aufstieg einer Schauspielerin verbürgt, so wird Luise Hohorst ihren Weg machen. Diese Frau, blond, aus Rußland, von einem deutschen Vater, seit zwei Jahren am münchner Hoftheater, war hier eine Michaline Kramer: ganz in Schwarz; ein blonder Kopf saß kalt und scharf auf geschlossenem Kragen; sie sprach mit einer harten und gleichmäßigen Stimme voll ganz geheimer Nuancen, und unter dieser Kühle lebte das Leid einer end-

los Arbeitenden, die neben dem großen Vater sich erfolglos verzehrt, und die in unvergeßlichen Unterredungen neben einem Manne sitzt, der unterlassen hat, sie zu lieben. Sie war eine Auguste Scholz (im ‚Friedensfest'): verwachsen, Messer in der Stimme, einen Furor von Haß in jeder Bewegung, zu kurz gekommen und irgendwo vom Leben überfahren; sie saß unvergeßlich mit streichenden, zupfenden Händen unter einem Christbaum, dessen Verlogenheit hier und in dieser Stube sie durch ihr pures Dasein bewies. Sie gab ihre tiefe, tönende Stimme den guten Werken ‚Jedermanns', eine Stimme mit allen Registern und der Resonanz einer Kirche. Ihre Gräfin Geschwitz warf den Schwerpunkt des Dramas herum: nicht mehr Lulu, welche nur geliebt wird und leiden macht, sondern die Geschwitz, welche liebt und leidet, die eine zuckende Seele hinaufträgt noch in die Kammer der Dirne Lulu, wird die Heldin der Tragödie. Und wie die Hohorst hier das Werk neu stabiliert, so erfüllt ihre Thea Elvstedt die tragende Funktion, welche dieser in Gestalt in ‚Hedda Gabler' zukommt: ihr glaubt man, daß sie mit Lövborg arbeitete, daß sie, der Kamerad, nur seiner bedurfte, um zu tatfrohem Menschentum zu erwachen; der gläubige Blick dieser Augen hat ihn gebändigt und gestillt, und dieser Thea wird es möglich sein, aus Notizen und dem Gedächtnis ein vernichtetes Buch noch einmal zu schaffen, wie es ihr möglich war, Mann und Kinder zu verlassen und damit, dem Skandal trotzend, die erste Tat des Dramas zu tun, ohne welche die zweite, Heddas Schuß, nie geschehen könnte. Daneben, als Beigabe einer unerhörten Begabung zu beseelter Tragik, zeichnete diese junge Künstlerin hinreißende Typen alter Jungfern, von einer trockenen Echtheit, die einen fast vergessen läßt, zu lachen, weil man das Leben ungern auslacht, und weil man, lachend, in die Gefahr kommt, irgend eine Nuance dieser Zeichenkunst zu versäumen.

Eines steht der Laufbahn dieser Künstlerin im Wege, solange sie in München ist: unmöglich kann man sie mit Kitsch verwechseln (und das einzige Mittel, in dieser Stadt bemerkt zu werden, ist für echte Begabung, daß man etwas Kitschigem ähnlich sieht, verwechselt wird und damit Erfolg hat). Das Publikum hier liebt das Hübsche, das Gemütlich-Sanfte: man spielt Shakespeare hier möglichst bunt und hält sich gern an seine heiterern Werke; auch erfand man hier die Bühne der ‚Jugend'-Maler, das Künstlertheater, auf das man stolz ist. Dagegen besitzt die Hohorst die Gabe, statt Hauptmannscher Zufallsmenschen Essenzen zu schaffen, symbolische Gestalten, die der Typus ihrer Gattung und zugleich lebende Wesen sind. Es ist nicht allein die prägnante Kraft der Gebärde, das auf seinen letzten Inhalt gebrachte und so ausgesprochene, hingeschleuderte, wesenhaft belebte Wort, die rücksichtslos zu Ende ge-

formte Maske (Sentimentalität — aber nicht Zartheit — geht der Hohorst ganz ab): es ist vor allem die intellektuelle Stärke dieser Frau, die ihr jede Gestalt restlos erschließt, die schmiegsam reiche, tief erfahrene Fähigkeit des Erlebens und das demütige Dienen am Worte des Dichters, die ihren Aufstieg verbürgen.

Die Hohorst hat Härte und Beweglichkeit in einem und bis an die letzten Grenzen einer dichterisch-menschlichen Gestalt zu gehen sowohl den Mut als die Kraft. Es gibt keinen Ruf des Dichters, auf den ihre Seele nicht antworten könnte, unverzüglich und sehr stark. Sie hat fast alle Mittel einer Schauspielerin (bis auf eins des Körpers: sie ist nicht groß), alle Mittel der Seele und des Geistes, die Stärke zum Ausbruch und die Ruhe beschwichtigender Sanftheit. Ihre Augen sind blau und sehr groß: sie wird eines Tages Elektra sein (falls man dies Drama von seinen Tönen zu erlösen den Mut hat), eine neue Medea und eine Lady Macbeth; sie wäre heute schon die Rebekka West und die erste Hilde Wangel von schonungsloser Stärke und ohne Affentum. In Berlin hat Irene Triesch die Jungfrau von Orleans wundervoll gespielt. Die Hohorst würde hier nie zu dieser Aufgabe kommen, denn sie ist nicht lang genug.

Ein psychologisch verwickelter Fall /

von Alfred Polgar

Der junge Rentier Max Silberhuber, ein wohlerzogener, feiner, kluger, zartsinniger Mensch, und der Schriftsteller Eduard Schmitt mit doppeltem t waren Freunde. Max hatte eine Art schwärmerischer Zuneigung für Eduard und Eduard eine Art verliebter Zärtlichkeit für Max. Deshalb kränkte es ihn, daß Max von ihm so dachte, wie er dachte, nämlich: viel zu gut.

Ich bin doch — sagte sich Eduard — ein durchaus minderwertiger Mensch. Ich bin schwach, faul, feig, neidisch, ichsüchtig und virtueller Gemeinheiten voll. Max aber hält mich für einen Adelsmenschen, großherzig, allem Niedrigen abhold und von heroischen Regungen drei- bis viermal des Tages durchschüttert. Das kann ich nicht dulden. Ich ertrage es nicht, den Geist eines Menschen, den ich liebe, von lächerlichen und albernen Irrtümern getrübt zu sehen.

Eduard war sehr empfindlich im Aesthetischen. Diese Empfindlichkeit beeinflußte auch die Funktionen seines Gemüts. Er führte sozusagen ein musikalisches Gemütsleben und wünschte keine schiefen Harmonien.

„Glaubst Du mir, daß ich Dich liebe?“ sagte Eduard zu Max.

„Ich weiß es.“

„Nun, weil ich Dich liebe, muß ich Dich bitten, mich zu verachten.“

„Wie das?“ fragte der Rentier und sein ganzes Wesen bebte vor Freundlichkeit.

„Wie? So! Du verkennst mich. Ich bin nicht der, für den Du mich hältst. Max, ich gebe Dir mein Ehrenwort, ich bin ein Schurke.“

„Ein komplizierter Geist bist Du, das ist es“, und Max lächelte gerührt.

Eduard wurde ungeduldig: „Höre! Wenn ich Dich eine giftige Speise essen sähe, würde ich sie Dir vom Munde reißen. Wenn ich Dich eine geschmacklose Kravatte, eine fette Geliebte oder eine kleinbürgerliche Weltanschauung tragen sähe, würde ich sie Dir ausreden. Wenn Du glaubtest, die Sonne drehe sich um die Erde, oder das Theater sei ein Kulturinstitut, würde ich Dich nicht in diesem Glauben lassen. Warum? Weil ich Dich liebe. Und weil ich Dich liebe, kann ich auch nicht dulden, daß Du mich als einen Adelsmenschen liebst, indes Du mich als einen Lumpen verachten müßtest“.

„Pardon,“ sagte Max ernst, „Du bist mein Freund, und ich verbiete Dir, Dich zu beleidigen.“

„Und ich sage es Dir nochmals ins Gesicht, daß ich ein Schurke bin!“ Eduards Stimme hatte einen fanatischen Klang.

Max schwieg und sah böse drein. Nach einer Weile sprach er: „Ich kann Dich nicht fordern, weil ich zu brüderlich für Dich empfinde.“ Dann erhellte sich sein Antlitz. „Also schön, wenn es Dir Spaß macht, Du bist ein Schurke. Abgemacht!“ Und er drückte ihm die Hand so fest, daß an den Rändern des Händedrucks die pure Freundschaft herausquoll.

Finster brütend ging Eduard. . . Wohlan! Glaubt er dem Wort nicht, der Tat wird er glauben!

Im Sinne dieses Wohlan lockte er die liebliche Anita, um die Maxens Wunsch und Sehnsucht schwärmten, in ein möbliertes Zimmer mit separatem Eingang, wo sie seiner Männlichkeit erlag. Von dem Resultat verständigte er Max allsogleich mittelst Rohrpostbrief. Max aber ging nicht auf den Leim. Er sagte: „Armer Kerl!“

Eduard: „Ich?“

Max: „Ja, Du! Wie mußt Du drunter gelitten haben, daß Deine Liebe zu Anita, stärker als Deine Freundschaft zu mir, Dich zwang, mich zu betrügen! Einer Seele von der Sensibilität der Deinigen muß das Schmerz und Marter ohne Grenzen gewesen sein!“

„Idiot!" brüllte Eduard, „hundsgemeine Augenblicks-Sinnlichkeit war es, ganz ordinärer Kameradschafts-Diebstahl!"

Worauf Max, schmerzvoll lächelnd, erwiderte:

„Das Übermaß Deiner Selbstanklagen zeugt mehr für Dich, als es die schlaueste Verteidigung getan hätte."

Eduard brachte ihn in der Folge um sein halbes Vermögen. Eduard beging an ihm Niedertracht und Tücke jeglicher Art, Eduard verriet des Freundes Geheimnis, Eduard gab ihn dem Gelächter preis, Eduard legte Fußangeln dort, wo Max schritt, und benahm sich überhaupt meuchlerisch.

Aber Max war zäh. Er sagte: „Der Schmerz, den ich bei Deinen Uebeltaten empfinde, ist nichts gegen den Schmerz, den Du bei ihrer Verübung empfinden mußt. Dein heiliger Reinheits-Fanatismus will es erzwingen, daß ich Dich so schlecht und klein sehe, wie Du selbst in Deinem pathologischen Kleinheitswahn Dich siehst. Aber das Auge der Freundschaft blickt durch die Wand der Tatsachen hindurch, und das Ohr der Freundschaft hört den reinen Quell rauschen, dem der trübe Strom Deines Tuns entspringt."

Nun riß Eduard die Geduld, und er gab Max eine schallende Ohrfeige. Max erwiderte den Schlag (Reflexbewegung), und sie prügelten sich eine Weile auf dem Fußboden herum. „Ich werde Dir geben, Du Lump", schrie Eduard und hieb dem Freunde noch eine herunter, „mich für einen Adelsmenschen zu halten!"

„Und wenn Du zerspringst," schrie Max und trat dem Freund wütend gegen das Schienbein, „Du bist doch ein vornehmer Charakter!"

Infolge dieser aufregenden Kampagne wurde Eduard Schmitt mit doppeltem t gemütskrank. Er wußte selbst nicht mehr, haßte er Max aus Liebe oder liebte er ihn aus Haß, oder was überhaupt?

Der von der Familie zu Rat gezogene Psychiater sagte: „Ein schönes Problem! Meines Erachtens auf erotischer Basis. Kann aber auch sein: auf materieller. Formulieren ließe sich das Problem etwa folgendermaßen: Da Sie, Herr Schmitt, als Freund ein intensives Interesse haben, daß Ihr Freund nicht im Unklaren über Ihre Schlechtigkeit bleibe, trachten Sie, ihn mit allen Mitteln hiervon zu überzeugen. Die Hartnäckigkeit aber, mit der er sich solcher Aufklärung widersetzt, erfüllt Sie mit Haß gegen ihn, und dieser Haß sucht sich in Aktion zu entladen, welche Aktion aber naturgemäß gleichen Zielen zustrebt, wie jene feindseligen Handlungen, die Sie aus dem vorerwähnten Motiv der Freundschaft für ihn begingen. Da nun in Ihrer Seele Liebe und Haß nicht nur — wie in der Seele des Normalmenschen — mit ihren Wurzelfasern, sondern auch sozusagen mit ihren Blütenständen in ein-

ander verfilzt sind, ergeben sich Gleichgewichtsstörungen Ihres Innenlebens, die sich, subjektiv, als Empfindungen des Unbehagens, des Schwebens im leeren Raum äußern. In Konsequenz Ihres Liebesempfindens verspüren Sie Haßgefühle. Das braucht Sie aber nicht zu verwirren, denn es ist die Regel. Aus Scham sind die Menschen frech, aus Verlegenheit vorlaut, aus Bescheidenheit unbescheiden, aus Angst tapfer, aus Güte boshaft, aus Liebe gehässig, aus . . .

„Verzeihen Sie, Herr Professer," unterbrach Eduard, „aber das weiß ich ohnehin. Das ist ja das ordinärste Wald- und Wiesen-Schema, wie wirs in unserm Beruf verwenden. Unsre simpelste Kompliziertheit, wenn Sie gestatten."

„Was sind Sie von Beruf?"

„Ich bin moderner Schriftsteller."

„Fatal!" sagte der Gelehrte, drückte die Spitzen der beiden Zeigefinger gegen einander und legte die Daumen an die Nasenflügel. „Wie ist Ihnen das passiert?"

„Ich war so ein gescheites Kind!" flüsterte Eduard errötend.

„Tja, tja, das kommt davon!" Der Gelehrte sann eine Weile nach und fuhr dann fort: „Jedenfalls senden Sie mir Ihren Freund. Vielleicht gelingt es mir, das Bild zu korrigieren, das er von Ihnen im Herzen trägt, und solcherart Ihr Leiden zu beheben. Was ist der Herr?"

„Rentier."

„Dann ist Anwendung der Psycho-Analyse indiziert."

Als Eduard die Türklinke schon in der Hand hatte, rief der Gelehrte: „Einen Augenblick! Wurden Sie nicht in zarter Kindheit von einem rothaarigen Dienstmädchen auf brüske Art in die Sexualität eingeführt? Sie erinnern sich nicht? Pardon, dann habe ich nichts gesagt."

Max, der Eduard keinen Wunsch abschlagen konnte, unterzog sich der psycho-analytischen Behandlung. Schon nach kurzer Zeit sah er den Freund, der ihm hierzu geraten, mit erbitterten Augen an. Nach wenigen Monaten verabscheute er ihn als übelwollenden Bösewicht.

Zu spät! Eduard hatte nicht mehr die rechte Freude daran. Seine Liebe für Max war tot. Gestorben an der Halsstarrigkeit des Freundes. . .

Als Max endlich soweit war, für Eduard nur Widerwillen zu empfinden, war Eduard selbst bereits voll Abneigung gegen Max.

Auf dieser gesunden Basis aber erneuerten sie den Freundschaftsbund, der seither allen Stürmen und Erschütterungen sieghaft trotzt.

Antworten

K. W. S., Würzburg. Weniger Pathos! Viel weniger Pathos! Wenn jede Holzarbeiterversammlung, die mit dem Betriebsleiter unzufrieden ist, so viel Gefühlskisten aufmachen wollte, dann stünden diese Proletarier nicht da, wo sie heute stehen. Ihr verbraucht noch zuviel Energie für die Nebendinge, verschwendet eure Gefühle und kommt euch immer ein bißchen vor. Aber Sie meinens gut, und wenn wirklich der Direktor eures Stadttheaters sich billige Kräfte mit nicht sehr schönen Mitteln erhält, so sollen die maßgebenden Verbände das Unternehmen sperren (was sie ja auch schon getan haben). Ich kann damit nicht Seiten füllen, sondern nur wieder raten: Packt energisch zu, haltet fest, bleibt konsequent — und sprecht möglichst wenig davon.

Buchhändler-Börsenblatt. Also gelangt ihr auch dahinter? Hier hat Einer schon im Dezember 1913 über die viel zu billigen Verlags-Almanache gewettert — es freut mich, daß ihr diesen Unfug nun gleichfalls tadelt. Was ihr von den Verlagszeitschriften sagt, will mir dagegen nicht recht einleuchten. Auf den Titel kommts doch gar nicht an. Viel wichtiger ist, daß sich so ein Blatt nicht als unabhängig gibt. Zum Beispiel kräht der ‚Turmhahn' nur, was ihm sein Herr zu krähen erlaubt oder befiehlt. Und das sollte er nicht.

Lewinsky. Sie heißen nur so. In Wirklichkeit sind Sie ganz anders. Sie bekommen da einen Gast aus Karlsruhe vorgeführt und sprechen wie folgt: „Um die wissenschaftliche und geistige Potenz der Künstlerin kennen zu lernen, wäre es indessen wünschenswert, sie in einer wirklichen dramatischen Gesangspartie zu hören." Was soll dir, Bube, jene Wissenschaft? Ein Glück immerhin, daß Sie so bescheiden sind und sich mit diesen beiden Potenzen begnügen.

E. R., Berlin. Es gibt Dinge, mein junger Freund, die nicht mehr mit einem sachlichen Urteil abzumachen sind. Überdies: Unsachlichkeit ist auch Sachlichkeit. Wenn Sie nach dem Homer greifen und nicht nach dem Kolportageheft des ‚Gespenstes von Schloß Falkenstein', so ist das eine sehr sachliche Kritik. Genau so sachlich, wie wenn ich, eines dummen Stückes überdrüssig, mich statt dessen mit Caruso beschäftige. Sie nennen das: einen Dichter mit Salzsäure bespritzen. Aber Schärfe schadet keinem.

Geduldsmensch. Wie lange werdet ihr euch noch mit diesen Dummheiten abgeben? Es ist wieder die Zeit, da man in den Zeitungen liest: „Die Cabaretbesitzer haben bis zum Soundsovielten den Text ihrer Vorträge einzureichen, um rechtzeitig die Genehmigung für die Karwoche zu erhalten." Was soll denn das eigentlich? Wir brauchen doch gar keine Kirchenaustrittsbewegung, um zu erkennen, daß Dreiviertel der berliner Bevölkerung sich herzlich wenig um die Karwoche kümmert. Warum also diese verrostete Formalität, die keinen, ob er nun Jude oder ein schlechter Christ ist, veranlaßt, sich plötzlich mit religiösen Gedanken zu beschäftigen? Man hört allerdings aus Jena, daß es längst nicht mehr modern sei, Religion als Privatsache aufzufassen; und der größte Verlag dieser Stadt (übrigens einer der wenigen wirklich idealistischen in Deutschland) hat sich denn auch angelegen sein lassen, eine religiöse Bewegung von der Tiefe an die Oberfläche und von da aus wieder in die Tiefe zu führen Aber in Berlin weht der Wind anders. Ihr solltet deshalb endlich einmal diese dummen Schranken über den Haufen rennen und keinesfalls dulden, daß ein Häufchen Gläubiger eine riesenhafte Gesamtheit mit gleichgültigen Gebräuchen tyrannisiert. Da könnten ja ebensogut die Juden kommen und die Philipponen und die Altlutheraner! Ihr lebt in einem christlichen Staat? Ihr lebt in einem schlechten Staat.

Rundschau

Münchner Elegie

Namentlich dem Theaterchronisten offenbart sich mit grimmiger Deutlichkeit, daß die gelobte Stadt München schlechter ist als ihr Ruf. Das Residenztheater, das Schauspielhaus und die Kammerspiele leiden an der nämlichen ratlosen Unentschlossenheit. Mit einem ‚Experiment' setzt man sich — sua maxima culpa — fast immer irgendwie in die Nesseln. Darum spielt man im allgemeinen die Rolle des gebrannten Kindes, das das Feuer (der Nesseln) scheut. Man pfeift auf den Ehrgeiz und stopft der süßen Bestie Publikum das Maul mit allerlei schmackhaftem und leicht bekömmlichem Backwerk. Insbesondere das Schauspielhaus scheint sich endgültig mit der beschämenden Tatsache abfinden zu wollen, daß es auf das Niveau einer literarischen Volksspeisehalle herabgesunken ist. Niemand wird Ludwig Hellers blecherne ‚Fanfare' für ein Lustspiel halten können. Victor Leopold der Vierzehnte läßt sich von der Barbara, einer Pompadour in Duodez, den Uniformrock ausziehen und die Großvaterpfeife anstecken. Richard und Marcel, die beiden Söhne der königlichen Maitresse, schmachten nach der Liebe der ebenso schönen wie verwitweten Baronin Edith. Der renommistische Richard begeht eine politische Urkundenfälschung, um der Baronin zu zeigen, daß er eine ‚Persönlichkeit' ist. Kriegsgefahren ziehen am Horizont herauf, der im übrigen hie und da von dem atlasschleifenverzierten Gesäß der entenhaft watschelnden Tante Mila ausgefüllt wird. Die Verwirrung wird erhöht durch die plötzliche Ankunft von Barbaras verflossenem Gatten, einem demokratisch angehauchten Kammersänger, der vor dem König einen provozierenden Männerstolz betätigt. Aber in Anbetracht des fidelen Gesäßes der Tante Mila greift am Schluß ein allgemeines Wohlgefallen um sich. Nämlich: Richard blamiert sich, der schüchterne Marcel gelangt in den Besitz der Baronin, der Sänger geht (nach Schillers Anweisung) mit dem König, und der Krieg fällt aus. Man spielte diese satirisch gemeinte Belanglosigkeit aus dem Handgelenk; man hatte ja nicht nötig, irgendwie über sich selbst hinauszuwachsen. Der Beifall war freundlich und immer dann beinahe enthusiastisch, wenn etwa von Berlin als von dem „Mundwerk der Welt" oder von der „modernen Luft Preußens" gesprochen wurde.

Um die elegische Stimmung des Chronisten sozusagen fett zu machen, zerrte die Calderon-Gesellschaft die ‚Sibylle von Tibur', ein Schauspiel in drei Aufzügen von Emilie Ringseis auf die Bühne des Union-Theaters. „Die Handlung spielt in Campanien am Todestage Christi . . . Im Mittelpunkt, umbraust von dämonischen Gewalten, steht Sibylle, das traumhafte Schicksalsweib, auf der Schwelle von Diesseits und Jenseits, im dramatischen Konflikt mit der Erlösungshoffnung der antiken Welt, typisch vertreten durch Tiberius, Caligula, Thrasyllus, während auf gleicher Achse mit dieser Handlung und in visionärem Widerschein, jedoch unsichtbar, sich die Tragödie

auf Golgatha bewegt." Der Pater Expeditus Schmidt hielt eine salbungsvolle Ansprache, worin die Möglichkeit einer neuen christlichen Bühnenkunst bejaht und der ‚Lustigen Witwe' ein Seitenhieb versetzt wurde, und eine Dame und drei Herren bemühten sich vergeblich um Emilie Ringseis. Hans Harbeck

Das Rheingold

Die charlottenburger Volksoper arbeitet treu und bieder an ihrem Programm. Sie ist für die Masse und bemüht sich auch garnicht, anders zu sein. War eine solche Herabminderung in der Erfassung erzieherischer Aufgaben vorauszusehen, eine solche konventionelle Phantasielosigkeit zu befürchten? Die Ernüchterung war groß nach ‚Parsifal' und den ‚Meistersingern', und die Hoffnung auf einen schönern ‚Ring' ist nach diesem ‚Rheingold' schwach. Die Faktoren, die zusammen ein aufgeführtes Musikdrama bilden, gingen an einander vorbei, als gäbe es keine Forderung des Gesamtkunstwerks. Der Spielleiter nimmt das Schlechte, woher ers bekommt. Er läßt einen Künstler wie Wunderwald spazierengehen und bestellt die Ausstattung beim Pappmaché-Fabrikanten. So fehlt jede Stimmung, und nur der Rundhorizont ermöglicht einige Illusionen, die aber durch die Gräßlichkeiten, die vor ihm aufgebaut sind, wieder aufgehoben werden. Der Maschineriedirektor ist persona grata. Die Technik, die zu kaufen ist, siegt über die Idee, die man haben muß.

Was man zu hören bekam, war nur im Orchester (dank Waghalters Temperament), und in der dritten Szene (dank Liebans Eindringlichkeit) höher zu bewerten. Das „Göttergezücht" mit Gambrinus-Wotan an der Spitze, erfreute weniger durch die Fülle Brauns als durch die Intelligenz der Louise Marck, die ihrer Fricka Stil zu geben sich mühte. Alfred Goltzens Loge war nicht der Listenreiche, der die Fäden zieht, sondern der Zappelige, der über Hindernisse springt. Daß die Salondame Boehm van Endert als Freia ganz fehl am Ort sein würde, war zu erwarten, kaum aber, daß die Rheintöchter so ängstlich und zum Teil ungenügend singen würden. Alberich versagte im Hauptmoment, das Riesenpaar wirkte sehr komisch, und Erda sang undeutlich. Noch dreihundert Bücher und Artikel werden Wagner nicht so viel Abbruch tun wie eine einzige Aufführung dieses Kalibers. Fritz Jacobsohn

Ein Tenor Bondini

Unter diesem Titel hat Hermann Meister die aufsteigenden Lebensläufte eines kleinen Caruso einem verehrlichen Publiko zur Erbauung und Belehrung nachgezeichnet (im heidelberger Saturn-Verlag). Tenor Bondini inszeniert seinen eigenen Aufstieg wie der große Talma das feierliche Auftreten seines Imperators. In Bondinis Sängerbusen wohnen die Seelen eines Hochstaplers und eines Bürgers. Aber sie bekämpfen sich nicht: sie ergänzen sich. Bondini hochstapelt nur, weil er Rentnerideale hat. Wäre er ein Kehlenathlet von Heinrich Manns Gnaden, so müßte ihn die Brunst einer ganzen Stadt umlodern. Doch da der bescheidenere Hermann Meister sein geistiger Erzeuger ist, begnügt sich Bondini mit einigen Wald- und Wiesenblümchen der Liebe. Für ihn ist Erotik überhaupt nur Mittel zum Zweck. Der bel ami will eben Karriere machen. Wie ihm das gelingt, erzählt Meister mit dem sieggeschwellten Schmunzeln eines Vaters, der am Stammtisch die

losen Streiche seines Sprößlings zum Besten gibt. Seine Satire tut keinem weh und vielen gut. Die Äußerlichkeiten des Lebens sind sehr nett gesehen, Tiefe ist verpönt, aber nach Oscar Wilde verzichtet nur ein Narr auf die Oberfläche.

Paul Mayer

Tagebuch

Die Lautisten

Es war ja gar kein Wunder: immer wieder die Müllerlieder, gesungen von einem schüchternen Fräulein, das es leider auch nicht konnte; noch einmal Liszt und wieder ein perlender Reißer; und wenn das Konzert zu Ende war, die beruhigende Konstatierung: „Die Leistung war fabelhaft! einfach fabelhaft!"

Und richtig, es kamen einige dahinter, daß die guten alten Volkslieder doch auch recht nett wären, und sie legten die Laute an und jegliche Stimme ab, und fingen los. Anfangs war das recht amüsant, aber auf die Dauer ertrugen es die lieben Eitelkeiten nicht, eine so unpersönliche Kunst zu machen, und sie drückten die Individualität wie im Parademarsch die Knie durch, mimten und waren überhaupt unerträglich. Nur Kothe blieb einfach, sah aus wie ein alter Holzschnitt und erfreute männiglich mit alten treuherzigen Melodien. Nach ihm wurde es fürchterlich: Marc Henry verwandelte bald jede Grazie in Schminke, Carlchen Celwing und Elsa Laurachen Wolzogen betrugen sich lieb und süß — und nun sind wieder einmal zweie da, die haben gar keine Laute, aber ein gutes Programm und einigen Geschmack.

Es sind die holländischen Journalisten Pisuisse und Blokzijl — sagt ruhig: Blockseil, es ist schon richtig. Pisuisse singt und conferiert. Er singt alle Sprachen, französisch und englisch und holländisch, und die entsprechenden Argots gibt er zu. Er soll nur nicht darstellen, Volkslieder sollen berichten; sein Körper soll keine Verbeugungen machen, die Stimme solls tun — und den Rest wird das Lied schon allein besorgen. Aber trotzallledem ist so ein Abend eine Freude. Endlich wieder einmal kein Personenkultus, endlich wird wieder einmal um der Sache willen und nicht in den Spiegel gesungen — es ist, wie wenn nach dem Abendessen ein weitgereister Mann sagt: Kinder, solche lustigen Lieder hab' ich in der Welt gehört. Und selbst wenn man nicht versteht, springt ein Funke von irgend etwas über, das wohl international sein muß. Der Rhythmus. Und er sang reizende kleine Unanständigkeiten. Allerdings sind sie fürs deutsche Haus adaptiert und erinnern daran, daß diesen Leuten die große Gefahr droht, nur noch à la bourgeoise zu singen und allmählich die Stufe jenes Cabarets zu erreichen, wo man noch in der Ferkelei bürgerlicher ist als Tante Amalie selbst. Hier wird nicht mehr verneint. Aber noch sind sie nicht so weit. Noch singt jener das alte Lied, darin das Moll in ein noch traurigeres Dur fällt — „da ist (sagt Willy Speyer) von einem Grafen die Rede, dem es nicht wohl erging, weil seine Gemahlin der Majestät von Frankreich allzu sehr gefiel." Und er singt: „Le Roy fait battre tambour, pour voir toutes ses dames." Und ich schenke der Gesangslehrerin Fräulein Elisabeth Ruhr alle Müllerlieder.

Schon, weil so ein geschmackvoller Begleiter am Klavier sitzt. Er spricht wirklich mit den Händen, diesmal kann mans sagen. Er ist lustig und ausgelassen und ernst und vermag mit einem Ritardando an der falschen Stelle alles Schmalz der Welt paro-

dierend aufzuhäufen. Er kann weitaus mehr als der Sänger. Und wenn sie wieder singen, dann geht hin —: Ihr werdet einen angenehmen Abend haben.

Zwölftagerennen

Es handelte sich darum, wer sich in zwölf Tagen am meisten amüsieren könnte. Nachdem die Firma Maske & Paleitte die bekanntesten Flieger, Steher und Schieber zusammengebracht hatte, nahm das aufregende Rennen am Abend des fünfundzwanzigsten März seinen Anfang. Um Schlag halb neun Uhr begann man, sich zu amüsieren.

Das Feld war in mäßiger Form. Noch ist nicht viel von sportlichem Schwung zu bemerken. Man glaubt, daß die ‚Kanonen' erst am dritten oder vierten Tage ein Aussonderungsrennen machen werden. Die Kabinen der Zwölftagefahrer sind voll. (So ein sehr hübsches kleines Café von Gipkens, mit schwellenden Polstern beladen. Aber es macht niemand Gebrauch davon.) Alle Stunden ertönt ein Trompetensignal zum Zeichen, daß sechzig Minuten intensivsten Vergnügens glücklich vorüber seien. Da — ein Vorstoß! Einer lacht. Worüber lacht der hier? Und durch die riesige Halle heult die Galerie: „Schieber!"

Um zwölf Uhr wollte man es mit Gewalt schaffen und arrangierte einen Festzug. Die Gläubiger der Theater mußten kopfschüttelnd sehen, wofür das viele Geld ausgegeben wurde, und waren doch genötigt, keine Spielverderber zu sein und laut zu jubeln, wenn sie auch die Zähne ballten und mit der Faust in der Hosentasche knirschten.

Um zwei Uhr gondelte das Feld in mäßigem Tempo über die Holzbahn. Die Ablösungen krochen schläfrig aus den Kabinen, und die Manager hatten alle Händer voll zu tun, um die Partner vor dem Einschlafen zu bewahren.

Es war im Ganzen ein schönes gesellschaftliches Bild. Hier und da erblickte man Kostüme: eine Großmama hatte Karmesinrot aufgelegt, zur Abwechslung auf die Perücke, einer andern würdigen Greisin wuchs unter dem lila Hut ein Kranz wohlfeiler Mandarinen.

Es war eine bacchische Nacht. Und über allem Gehubel hielt segnend der Obergott der berliner Feste seine offene Hand, dräuend, entsetzlich und alles nehmend: der heilige Neppomuk.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Heinz Gordon: Eine Villa zu verkaufen, Schwank.

Annahmen

Franz Dülberg: König Schrei, Schspl. Bremerhaven, Stadtth. Drei-Masken.

Hermann Katsch: Station Homo, Vieraktiges Schspl. V. D. B.

Max Schillings: Mona Lisa, Oper, Text von Beatrice Dovsky. Stuttgart, Hofth.

H. M. Vernon und Harold Owen: Mr. Wu, Chinesisches Schspl. Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

14. 3. Julius Wachsmann: Das Herlein, Oper, Text von Richard Batka. Graz, Stadtth.

16. 3. Carl Landegg: Im Morgengrauen, Studentenszene. Hannover, Residenzth.

19. 3. Heinrich Langenhagen: Der Becher des Langobardenkönigs, Fünfaktiges Trauerspiel. Stolp, Stadtth.

20. 3. Harry Alsen: Treu wie Gold, Einaktiger Schwank. Stuttgart, Hofth.

H. J. Zorn: Herr Johann, Tragische Komödie. Kaiserslautern, Stadtth.

21. 3. Konstantin J. David: . . . weil wir der Menschheit Blüten tragen, Schauspiel in acht Folgen. Posen, Stadtth.

Georg Hirschfeld: Rösickes Geist, Dreiaktige Komödie. München, Schsplhs.

Martin Knopf: Die kleine Motte, Operette, Text von Louis Taufstein. Königsberg, Luisenth.

23. 3. Paul Frank und Siegfried Geyer: Ein reizender Mensch, Einbrecherkomödie. Wien, Neue Wiener Bühne.

24. 3. Emil Faktor: Die Temperierten, Auseinandersetzung in drei Akten. Prag, Neues Deutsches Th.

25. 3. Walter Götze: Schürzenmanöver, Militäroperette, Text nach Emerich von Gatti und August Neidhardt von Hans Brennert. Leipzig, Neues Operettenth.

28. 3. Jean Kren und Georg Okonkowski: Wenn der Frühling kommt, Posse, Gesangstext von Alfred Schönfeld, Musik von Jean Gilbert. Berlin, Thaliath.

2) von übersetzten Werken

Georges Berr und Paul Gavault: Nachtverbindung, Vieraktiger Schwk., deutsch von Erich Motz. Wien, Th. i. d. Josefstadt.

Francis Marion Crawford: Die weiße Schwester, Sch. aus dem Nonnenleben in vier Akten, deutsch von Alice Plitt. Bremen, Schillerth.

Henri Nathansen: Der Traum, Drama. Königsberg, Neues Schsplhs.

3) in fremden Sprachen

Paul Gavault: Meine Tante aus Honfleur, Komödie. Paris, Variétés.

Jubiläen

Er und der Andere: 25, Berlin, Trianonth.

Pygmalion: 75, Berlin, Lessingth.

Unterricht

Die ‚Höhere Fachschule für Theaterkunst', die der Schule Reimann seit Herbst vorigen Jahres angegliedert ist, wird auf Veranlassung des Regierungspräsidenten, im Einvernehmen mit dem Ministerium für Handel und Gewerbe sowie dem Ministerium der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten ihren Namen in ‚Höhere Fachschule für Theaterdekoration' umändern, um prägnanter die Lehrziele der Anstalt schon im Titel zum Ausdruck zu bringen. Es handelt sich um alle die Gebiete des Theaters, die nicht unmittelbar in das Reich der schauspielerischen Ausbildung gehören, also: Theaterdekorations-Entwurf und -Ausführung, Bühnen- und Beleuchtungstechnik, Figurinen, Raumkunst, Farbenlehre, Bühnengeschichte und Theaterliteratur. So werden in der Hauptsache ausgebildet: Dekorationsbeiräte, Bühnenmaler, aber auch Regisseure, Inspizienten und Theatermeister. Ferner Mitarbeiter für die im Dienste der Theater tätigen Firmen: Kostümateliers, Ausstattungsbranche, Beleuchtungswesen. Hans Baluschek ist für die Korrektur einer Landschaftsklasse verpflichtet worden, die bereits Anfang April mit Studien in der Umgebung Berlins beginnt. Ferner wurde eine Abendklasse für Illustration und angewandte Graphik neu eingerichtet, unter Leitung des Karikaturisten Ernst Deutsch.

Engagements

Berlin (Thaliath.): Lotte Peters.

Bonn (Stadtth.): Walter Cartun.

(Reichersche Hochschule.)

Bremen (Schsplhs.): Edith Gerling (R. H.).

Danzig (Stadtth.): Franziska Harff.

Stuttgart (Wilhelmath.): Rolf Hiller.

Wien (Burgth.): Arthur Holz (Regisseur) vom dresdner Hofth.

Wiesbaden (Residenzth.): Margarete Glaeser (R. H.).

Nachrichten

Den Raimundspreis, der seit 1908 nicht verteilt worden ist, haben in Höhe von je zweitausend Kronen Arthur Schnitzler für den ‚Jungen Medardus' und Rudolf Holzer für die ‚Guten Mütter' erhalten.

Die künstlerische Leitung des Fürstlichen Hoftheaters zu Gera ist auf mehrere Jahre dem Oberregisseur Paul Medenwaldt übertragen worden

Die Schaubühne

Fünfter Jahrgang

Preis jeder Nummer: Vierzig Pfennige.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25

Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg.

Druck: A. E. Fischer, Gera-Reuß.

Das Jahr der Bühne

von

Siegfried Jacobsohn

Zweiter Band 1912/13 / XVI und 184 Seiten

Preis broschiert 3 M., gebunden 4 M.

Urteile:

20. **Danziger Zeitung.** Dieses Buch enthält Theaterkritiken, die durch ihre weiten Gesichtspunkte, ihre ernste literarische und künstlerische Erfassung des Dargestellten ein Bild nicht nur des berliner, sondern des deutschen Theaterwesens geben.

21. **Die Gegenwart.** Die fanatische Liebe zu seiner Heimat ist nichts im Vergleich zu der, welche Jacobsohn seinem Berufe zu folgen zwingt, seiner Berufung zum wahren Kritiker. Wundervoll sind die Worte, in denen er seine Ziele bezeichnet. Als eine moralische erfaßt er vorwiegend seine kritische Sendung.

22. **Königsberger Allgemeine Zeitung.** Man hat dem ersten Band dieses Jahrbuchs, das als Theaterspiegel unserer Zeit einmal historische Bedeutung gewinnen wird, den Vorwurf gemacht, daß es von den Schauspielern zuviel Aufhebens macht. Was ein Tadel sein soll, ist in Wirklichkeit ein großes Lob. Die Zusammenfassung dieser Kritiken in Buchform, die vorher in der „Schaubühne", unserem besten Theaterblatt und dem einzigen, das seit Jahren ernsthafte Kulturarbeit verrichtet, erschienen sind, bedarf keiner besonderen Rechtfertigung. Man liest sie mit Gewinn und Anregung und liest sie wieder, und solche Anziehungskraft geht immer nur von einer energisch ausgeprägten Persönlichkeit aus. Damit ist der Buchwert dieses zweiten „Jahrs der Bühne", und wohl auch seiner Nachfolger, ausgesprochen. Jacobsohn betrachtet das Theater mit der Leidenschaft eines Mannes, dem es keine innigere Herzensangelegenheit gibt. Daher sein scharfer, sarkastischer, rücksichtsloser, vielleicht auch einmal giftiger Ton gegen die, die er für Macher, Geschmacksverderber, Schädlinge hält. Daher aber auch seine ehrliche, mitreißende Begeisterung überall da, wo er echte Kunst wittert. Man braucht seine Wertungen im einzelnen nicht zu unterschreiben. Man wird auf manche Erscheinungen gefühlsmäßig ganz anders reagieren als er. Aber man spürt hinter allen seinen Urteilen die temperamentvolle, unbekümmert aufrichtige, in ihrem Wollen wie in ihrem stilistischen Ausdruck überlegen klare Persönlichkeit. Und man spürt aus seinem Buch das vielfältige Theaterwollen unserer Gegenwart mit allen Vorzügen und allen Auswüchsen.

Verlag Oesterheld & Co. / Berlin W. 15 / Lietzenburger Str. 48

Simmel auf dem Katheder /

von **Emil Ludwig**

Der erste Professor, den ich als Fuchs hörte, war Philosoph und hatte ‚Psychologie' angezeigt. Mit redlichem Herzklopfen saß ich auf der ersten Bank, lange vor Viertel. Die Lehre von der Seele — mit welchem andern Kolleg hätte man um 1900 begonnen, auch wenn man Jurist werden sollte!

Die Enttäuschung war grenzenlos. Der deutsche Professor, der einen großen Namen hatte — er ist inzwischen gestorben — fing also an: „Sie haben alle schon von Psychologie etwas gehört und denken sich allerlei. Zunächst vergessen Sie schleunigst dies alles . . .", denn jetzt käme der Ernst der Wissenschaft — und zwei Minuten später war er bereits bei bestimmten Farbenversuchen angelangt, die ihm besonders wichtig schienen. Kalt und wie übergossen verließ ich am Ende den Saal, um ihn nie wieder zu betreten.

Ähnlich ging es am nächsten Tage, als der Nationalökonom einleitend uns einprägte: alles, was wir über seine Wissenschaft schon gedacht hätten, wäre Dilettantismus, jetzt aber käme Er, und mit ihm käme die Wahrheit.

Nur wer mit offenem Herzen sich der universitas literarum anvertraut hat und vom blinden Hochmut gewisser Professoren zurückgestoßen worden ist, kann ermessen, wie anders das Zeichen der wenigen Modernen unter den Lehrern auf uns wirkte.

Kuno Fischer gehörte freilich nicht dazu, und dennoch riß er hin. Dieser große Mann, zum Prediger geboren — denn er war zugleich Lehrer und Schauspieler — bezwang die Hörer durch die Sinnlichkeit seiner Biographik, durch die Klarheit seiner Disposition, durch die Unnahbarkeit seiner Person und den Kreis von Sagen, der ihn umhüllte.

Aber erst, als ich Richard Muther hörte, Kurt Breysig und Georg Simmel, erlebte ich den Strom, der die Provinz des Katheders mit der Provinz der Bänke unterirdisch verbinden kann.

Muther kam in einem fabelhaften Pelz, der allein schon uns junge Leute entzückte, er sprach leise, nervös, mondän. Er sprach unsre Sprache, er ließ sich nicht herab, er schien nicht mehr zu wissen,

als wir eben im Augenblick mit ihm wissen konnten. War er begeistert, so schrie er nicht, sondern flüsterte vor Ergriffenheit — zuweilen war sie echt, zuweilen gut gespielt. Er fürchtete sich nicht, Nietzsche zu zitieren, wenn er von Lionardo sprach, und nannte Klinger wie einen klassischen Namen. Die persönliche Kenntnis seiner künstlerischen Zeitgenossen und eine gewisse weltliche Luft, die er vielleicht mehr wünschte als besaß, die flackernde Gebärde seiner Hände, das Spiel des Körpers, wenn er Figuren beschrieb: das alles schlug bei uns durch — vor allem aber das Bekenntnis, er wolle lieber ein großer Journalist sein als ein deutscher Professor.

Breysig wieder wirkte durch die ernste Schönheit seines Kopfes, die gehämmerte Manier seines Vortrags, die langsame Wahl der Worte, die wie große Tropfen in ein Bassin gefurchten Marmors fielen.

*

Simmel aber . . . Simmel auf dem Katheder verband impressionistische Betrachtung mit logischer Anordnung. Nicht Künstler genug, um sich willenlos dem Gegenstande hinzugeben, aber Künstler genug, um die Motion des Denkers durch formvollkommene Darstellung freundlich zu verhüllen: so bildet Simmel nach voraufgegangener, verschwiegener Synthese einen Vortrag aus, der rein wie Analyse wirkt und darum zündet.

Simmel ist der Meister des Querschnitts. Die Torte, die aus einem Dutzend flacher Schichten besteht, ist von allen, die davor saßen, immer senkrecht angeschnitten worden. Ein Sonderling hat vielleicht einmal Schicht auf Schicht wagerecht abgehoben. Simmel als Erster legt das Messer schräg an, und zwar heut im Winkel von dreißig, morgen von sechzig, übermorgen von achtzig Grad. Die Führung dieser Schnitte ist so neu und überrascht so sehr, daß wir staunen über diese sonderbare Lage, diese neuen Schatten, diese unvorhergedachten Maße und Beziehungen. Er selber kennt die Folge voraus, die er aufzeigen will, denn nie anders als wohlvorbereitet betritt er das Katheder — er scheint aber schöpferisch.

Der Weg zur Ergründung eines Problems dauert bei Simmel eine Stunde, genau die Stunde des Kollegs. Nie wird er in den Fehler fallen, was wir am Dienstag hörten, am Donnerstag noch vorauszusetzen oder, was noch schlimmer ist, im ersten Drittel der Stunde zu rekapitulieren. Jedes seiner Kollegs kann einzeln gehört werden, wie jeder Akt eines guten Dramas mit größtem Eindruck einzeln vorgelesen werden kann, ohne daß ein Vor- oder Nachbericht nötig wäre. Wer das Ganze kennt, gewinnt doppelt, aber auch der Unbefangene genießt.

Ich kann die Wirkung, die Simmel der Redende übt, nur

in Bildern darstellen, auf die Gefahr, sie unerlaubt zu häufen. Wir steigen in den Förderkorb, der Bergmann drückt den Knopf, und der verschlossene Lift rast ein paar hundert Meter senkrecht in den Abgrund. Wir steigen aus: mitten in der Kohle oder im Gestein oder in der goldführenden Ader. So fährt man im üblichen Kolleg, geführt vom üblichen Professor in rasendem Tempo von der Oberfläche unter Tag und landet, völlig unorientiert, tappt, stolpert, bis nach und nach die Dämmerung sich teilt und wir beginnen, der Stimme des Führers Glauben zu schenken.

Simmel hat einen schrägen Schacht bereitet: nun fährt er im offenen Grubenhunde mit uns ein, mit halber Geschwindigkeit, sodaß wir die Gesteinslagen, schräg durchquerend, im Niederfahren kennen lernen; bis am Ende der vorbereitete Blick weder über das Problem erstaunt noch vor der Dunkelheit erschrickt, an die er allmählich gewöhnt wurde. Simmels Kolleg ist immer eine solche dreiviertelstündige Fahrt. Schlägt draußen die Uhr, so landen wir dort, wohin uns die Professoren sonst am Anfang des Kollegs so rasch wie möglich zu schleudern suchen.

Und doch ist Simmels Weg nicht der eines genießenden Spaziergängers, dem es auf das Ziel nicht ankommt. Vielmehr ist dies nur Technik des Vortrages, und ihm wohlbewußt. Es folgt, daß Simmel kein Lehrer von der großartigen Pedanterie und der Behaglichkeit Kuno Fischers ist. Er ist überhaupt kein Lehrer.

Er ist Anreger, und somit scheint er mir seine Aufgabe tiefer zu erfüllen als mancher, der besser lehrt und doch nichts lehrt, als was im Buche steht. Der Vortrag eines idealen Lehrers ist letzten Endes durch ein Buch ersetzbar. Simmels Vortrag ist von seinen Büchern ganz verschieden. Die Schwierigkeit seines geschriebenen Stils, der oft den Leser nötigt, den Satz dreimal zu lesen, löst sich auf, indem der Sprechende den Satz auflöst. Was er in einer Stunde spricht, schreibt er auf zwei Seiten. Dies sagt genau so viel für ihn als Redner, wie es ihm als Schreibenden das Recht des deutschen Philosophen läßt, schwer entzifferbar zu sein. Schopenhauer, der doch viel plastischer schrieb und sich viel leichter liest als Simmel, scheint sich dennoch um ebenso viel verdeutlicht zu haben, wenn er vortrug, wie dies seine Kollegienhefte beweisen.

Daß Simmel nun die Universität verläßt, an der er dreißig Jahre tätig war, bedeutet nicht bloß für diese einen Verlust — auch für ihn. Ein so persönliches, so unvertretbares Kolleg, wie Simmel es las, hat eben sein Publikum, wie ein Theater, und man weiß: das Publikum folgt dem Direktor, den es schätzt, nicht ohne weiteres in ein neues Haus. Es hängt am alten Hause. Simmels Kolleg ist in den letzten zwanzig Jahren zur berliner Tradition geworden. Straßburger Tradition wird es nie.

Reinhardt und Kyser

Die gelbe Jacke' ist hier vor einigen Wochen beschrieben worden. Als ob jeder sich erinnerte, will ich ehern verschweigen, daß ein Prinz schreckliche Gefahren durchläuft, bis er in die gelbe Jacke, auf den Tron seiner Väter gelangt. Darauf kommt es ja auch gar nicht an. Ist es Reinhardt wenigstens nicht angekommen. Hätte er dies Theaterstück wie ein gewöhnliches spielen sollen: er hätte sich schönstens bedankt, ein paar zartere Regungen liebender, mütterlich und bräutlich liebender Herzen fast vier Stunden lang mit wesenlosem Kriegsgetümmel, Intrigen, Meuchelmorden, Kindesaussetzungen, Palastrevolutionen, Gebirgstouren, Schneestürmen und allem möglichen Geishabernack zu übertäuben. Ein Geistextrakt des chinesischen Dramas (ob er nun den Umweg durch die Fälscher- und Sudelküchen Chicagos genommen hatte oder garantiert echt war) reizte Reinhardt nicht als Würze zu seiner Suppe, sondern als Suppe zu der Würze seiner Regiekünste. Aber er wird nie begreifen, daß diese Künste ihre Köstlichkeit, ihre Kraft, ihren Nährwert verlieren, wenn sie Selbstzweck sind, wenn sie penetrant vorschmecken, wenn sie die ganze Mahlzeit bestreiten müssen. Man ist übersättigt, bevor man satt ist. So war es bei ‚Lysistrata', so war es bei ‚Sumurûn', so war es bei ‚Turandot' — so ist es hier. Und hier ists am ärgsten. Ein literar-ethnologischer Anschauungsunterricht, dessen Gegenstand ein Dummkopf auf den ersten Blick erfaßt, ermattet nicht, uns maßlos zu ermatten. Schildkraut, der Bühnenmeister, ein ältlicher, rundlicher, phlegmatisch-verdrossener Chinese von verblüffender Glaubhaftigkeit, stellt ein paar Stühle hin. Arnold, der Chorus, erklärt mit verbindlichem Lächeln und sanftester Stimme: Dies ist ein Blumenboot, das auf dem Silberstrom der Liebe gleitet. Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt. Aber wir sind willig. Angelruten, Bohlen, Wandschirme, Tücher sind für uns Fenster, Brücken, Paläste, Grabsteine. Wir entbehren nichts — nichts außer einer Dichtung. Das könnte also der Ertrag dieser sonst ziemlich ertraglosen Aufführung sein: die Einsicht, daß unser ganzer ungeheurer Dekorationsaufwand grade dort entbehrlich ist, wo er dazu dient, über eine Dichtung Glanz zu gießen. Ist sie eine, so glänzt sie von innen. Ist es keine, so kommt zu der Gefahr der Langweiligkeit die Gefahr der Stillosigkeit, der Reinhardt auch nicht entgangen ist. Er gibt nämlich keinen strikt, einheitlich und sachlich durchgeführten Anschauungsunterricht, sondern halb

Anschauungsunterricht, halb Parodie. Man sieht nicht ein treues Paradigma des chinesischen Dramas, sondern eine Spielerei der berlinischen Gegenwart mit einer ostasiatischen Vergangenheit, befettfleckt von George Hazelton und Benrimo. Aber freilich: ohne Reinhardts Einfälle, ohne seine Willkür, ohne seine Anmut und seine unbekümmerte Derbheit schwänden die geringen Freuden des Abends völlig. Unsre Entschädigung? Shakespeares Regisseur inszeniere eins von Shakespeares Dramen einmal auf Shakespeares Manier, die von dieser chinesischen Manier ja nicht allzu verschieden ist.

Tags darauf wurde kein neuer Dichter entdeckt. ‚Erziehung zur Liebe' für Hans Kyser müßte bei mir voraufgehen, damit ich an seinem Ernsten Spiel künstlerische Vorzüge von Belang . . . Ich finde wirklich keine; so wenig wie in seinen andern Werken. Er hat mit Halbe die Heimat gemein, ohne die Fähigkeit, ihren Hauch, auch nur einen Hauch von Erde, von Bäumen, von frischer Luft in vier Akte zu retten, deren Schauplatz zum Teil ein Garten ist. Er hat von Dreyer den Hang, Herzen so grell zu verschminken, daß niemand erkennen kann, ob sie nicht unter der Schminke vielleicht doch ab und zu ehrlich erröten. Er hat von Georg Engel die Abneigung, erregte oder gehobene Menschen anders als in Romanfloskeln reden zu lassen. Er hat von allen tüchtigen Theatralikern den Ehrgeiz, das Einerlei eines wahren Vorgangs zugunsten wirksamer Aktschlüsse aufzupulvern, aber von allen untüchtigen die Gabe, damit keinen Hund hinterm Ofen hervorzulocken. Er hat von Karin Michaelis die achtunddreißigjährige Frau, über die vor Torschluß noch einmal der quälende Heißhunger auf möglichst junges Männerfleisch kommt. Er hat endlich von Wedekind die Freunde Moritz Stiefel und Melchi Gabor, die ein paar Jahre älter und erschreckend unerheblich geworden sind. Denn wenn Kyser viel von vielen hat — eines fehlt ihm: die Persönlichkeit, deren Äußerungen unwillkürlich diesen bestimmten Ton haben, die immer ihresgleichen schafft und mir zumuten darf, den Blick von meinen eigenen Angelegenheiten zu den ihren zu wenden, weil es eben meine Angelegenheiten werden. Kyser erkennt keine von den Tücken seines Themas. Er ahnt nicht, wie wir selbst, einerlei, welches Geschlechts, uns in Helene Horst, aber auch in Hans Preuß verlieben müßten, um den Ehebruch der Vierzigjährigen mit dem Zwanzigjährigen — nicht moralisch, sondern aesthetisch zu ertragen. Er enthüllt die Leerheit dieser Personen

in sogenannten Liebesszenen von einer kalten Hitzigkeit und einer süßlichen Augenblicksmelancholie, ohne etwa das Pärchen unsrer Kritik ausliefern zu wollen. Und er wird taktlos noch da, wo es scheint, als hätte er einen Zipfel des Schleiers gehoben, hinter dem sich der Sinn oder Unsinn aller erotischen Beziehungen verbirgt. Zu Helenen Horst spricht Hansens Mutter: „So fangen sie an, meine Liebe, und so treiben sie es das ganze Leben fort — rücksichtslos." „Und wir sind nichts andres für sie . . .", versucht Helene wehleidig zu ergänzen. „Als was sie für uns sind", fällt ihr Frau Preuß hart ins Wort. Das ist ein wertvoller Satz, eine Aufrichtigkeit, fast eine Kühnheit. Aber nicht allein, daß eine Szene kein Drama machen würde: auch die eine Szene, die um diesen Satz herumgeschrieben ist, taugt nichts. Vielleicht, weil wirklich dieser Satz oder seine Stimmung früher da war als der Zusammenstoß zwischen einer Mutter und der Geliebten ihres Sohnes, als der Zusammenklang zweier Frauen, die keine Menschen geworden sind. Helene ist nur fade, nur saftlos. Aber Frau Preuß ist gar nicht. Sie dampft von Unnatur. Sie empfindet klar und spricht geschwollen. Sie soll vom Leben erzogen, gehämmert, in sich hineingetrieben sein und hat vor der Andern keinerlei Haltung, nennt sie nach zwei Minuten Du und packt aus. Dieser Kyser hört nicht und schaut nicht. Er konstruiert ein Theaterstück: zu dem Fall des Professors Horst, der als Gymnasiast von der Frau seines Lehrers „eingeweiht" wurde, nach zwanzig Jahren den Parallelfrau seiner eigenen Frau — mit dem der Mann, ein mannhafter Mann, sich ohne Kampf im Handumdrehen abfindet. Auch diese Laxheit spricht gegen Kyser. Nicht gegen den Ethiker, sondern gegen den Dramatiker. Er hat den Kampf, worin der Professor über sich siegt und siegen darf, nicht gestalten können und darum einfach weggelassen. Was nach alledem für Kyser spricht, weiß ich nicht. Wär' er wenigstens Theaterfutter! Aber er ist es nicht einmal für das Deutsche Künstlertheater, das Futter gebraucht und wählerisch zu sein kaum noch Zeit und Mut hat. Die Stärke des Regisseurs Rittner erwies sich in der Beseitigung der tollsten Phrasen, in der Milderung der Geschmackigkeiten, in der Vermenschlichung der künstlichen Aufgeregtheit. Auch Fräulein Sussins Verdienst lag darin, daß sie der Mutter Preuß so viel wie möglich von ihrem unangenehmen Beigeschmack nahm. Für eine positive Leistung der Regie und des Ensembles war die Substanz zu arm, der Ernst dieses Ernsten Spiels zu trübselig und seine Komik gar zu unfreiwillig.

Christian Morgenstern

Er ist nach langen, schweren Leiden gestorben. Keiner, der den Menschen gekannt hat, wird heute und morgen sagen können, was wir verloren haben. Aber auch, wer ihn nicht gekannt hat, wird es an einigen von seinen Briefen ermessen.

Im Grunde ist beinahe alles, was jetzt von mir hinausgeht, ‚alte Mappen‘, Überlebtes, Überwundenes, mir belanglos Gewordenes. Auch mich, Lieber, haben die Verleger an der Kette. Wie gerne nähme auch ich alles in Selbstverlag und versuchte, etwas herauszuformen, aus dem vor allem die Jugend etwas für sich ersähe. Statt dessen liegen da sechs bis zehn Klötze — meine sechs bis zehn Bücher — und hindern mich und hindern die andern. Nun, das sind nur so Übungsgedanken. In der Hauptsache gibt es nichts Besseres als warten müssen, als es nicht zu gut haben, als immer wieder erkennen dürfen, wie ganz am Anfang man noch steht, und wie einem immer nur noch eins vor allem ziemt: lernen, sich öffnen, sich immer mehr öffnen. Denn die Starrheit — zumal in uns Männern — ist unser vehängnisvollstes Teil.

*

Mir scheint, bei aller Hochachtung vor den jetzt besonders hochgelobten Talenten, daß die bloße gute Komödienspielerei und die bloße leidenschaftlich-energische Regie doch nicht das Letzte sind, daß es doch auch etwas auf die Seele und den Geist ankommt, der dahinter steht. Auch der freiste Mensch muß zusehen, keine Scheuklappen zu bekommen. Kayßler wird von manchen längst nicht mehr unbefangen gewürdigt. Ein Gemeinplatz ist, zum Beispiel: „Was ihm fehlt, ist das Licht.“ Ich kann darauf nichts andres sagen, als: Euch fehlt das Auge. Ein Scheinwerfer ist er freilich nicht. Diesem geist- und seeledurchleuchteten Künstler aber Licht abzusprechen, heißt: die Dinge auf den Kopf stellen. Heißt: das Wort ‚Licht‘ nicht richtig gebrauchen. Er ist vielleicht von all den Schauspielern, die Sie kennen und gekannt haben, derjenige, von dem das schönste innere Licht ausgehen kann: wenn man es nur aufnehmen will, wenn man nur still genug ist oder werden will, sich dafür empfänglich zu machen. Ich nehme da keinen aus, auch nicht Kainz oder Matkowsky, deren Wesen ganz innerhalb ihrer Zeit, nicht ihr entgegen, nicht über sie hinaus leuchtete. Aber auch nicht etwa Sauer oder Arnold, die ich liebe und verehre (Arnolds mir unvergeßlichste Schöpfung war der eine Bauer in den ‚Früchten der Bildung‘), denen ich wahrscheinlich, bei näherer Kenntnis, auch Girardi zugesellen würde.

*

Möchtet ihr Kritiker doch alle fühlen, wie gefährlich alles Richtertum für den Menschen ist, wie unendlich er, als Richter, auf der Hut davor sein muß, daß er nicht unversehens und unbewußt ins Grobe und Gröbste gerät, daß er nicht, just im Willen und Wahn, das Feinste, das ‚Letzte' zu sagen, für ganze Reihen von Empfindungen einfach den Blick verliert.

Grade die Dankbarkeit, zum Beispiel, sollte nie und niemandem gegenüber ausgeschaltet werden. Man kann freilich so hin sagen: „Ich danke dir nicht für deine schlechte Leistung." Aber es bemüht sich doch immer ein Mensch vor uns, für uns, mit uns — und ein Mensch bemüht sich. Man braucht schwarz deshalb nicht weiß zu nennen, auch nicht grau.

Glauben Sie doch: alles würde leichter und besser werden, wenn wir uns den Menschen nicht so fortwährend und hartnäckig verdeckten — indes wir meinen, durchaus nur den Schriftsteller, den Schauspieler und so weiter in ihm sehen und apostrophieren zu müssen. Der Mensch ist ein ewig Fließendes — wir versteinern ihn unaufhörlich, und nicht nur für uns: auch ihn hemmen und lähmen wir damit. Glauben Sie, daß Fulda und seinesgleichen durch die Kritik, die sie erfahren, gefördert werden konnten? Man mußte ihnen psychologisch nachgehen, aber nicht mit Antipathie, sondern mit Liebe, man mußte auf alles Positive grade in ihnen den Finger legen und nicht ihren Trotz, ihre Eitelkeit aufstacheln und sie dadurch ihren Schmeichlern noch mehr in die Arme treiben. Überall liegen Keime, aber wir zertreten heute, wir haben keine Ehrfurcht mehr vor dem Leben. So, wie wir die Tiere lebendig zerschneiden und den Massenmord organisieren, so wütet einer gegen den andern, als wären sie nicht Glieder Eines Leibes, als müsse persönliche Entwicklung zu immer mehr Sonderung führen und nicht zu immer mehr Vereinigung, Gemeinsamkeit, Dienst, Opfer.

Da ist, zum Beispiel, nun wieder Bahr, den ich selbst freilich früher nicht genug ablehnen konnte — bis ich endlich dazu kam, niemanden mehr ‚abzulehnen', sondern ebenso herzlich für das Positive in jedem einzutreten, wie ich vorher gegen das mir in ihm Mißfallende auftrat. Also lassen wir ihn „nach dem Mantelzipfel des lieben Gottes greifen" und freuen wir uns darob, gleichviel, ob die Posten nun auch alle zusammenstimmen oder nicht. Sehen Sie, das ist, was den Russen und den Deutschen so sehr trennt, daß der eine über den ‚Pedanten' im andern kaum hinwegkommt. Lesen Sie wieder einmal das Evangelium in den Karamasoffs, die Kapitel von dem alten Zesima oder den ‚Gefährlichen Koupon' in Tolstois Nachlaß—und atmen Sie Befreiung von reichsdeutscher Luft.

Selbst im ‚europäischen Konzert' wäre Deutschland nicht so unbeliebt, wenn es in all seiner Tüchtigkeit nicht so hölzern, phi-

liströs — pedantisch wäre. Wenn das Polizeihafte, das Kategorische nicht bis zu einem Nietzsche hinauf in ihm spukte. Was ist der nur zu übliche Ton so vieler unsrer Wissenschaftler, groß und klein — wenn nicht der von Polizisten, von Wachtmeistern, die vorgestern ihre Bestallung bekommen haben. Sehen Sie die Sozialisten an, die Konservativen, die Freigeister, die Orthodoxen — überall finden Sie, wie bei schweizer Alpentälern, ein ‚Ende der Welt', ein paar Bretter, hinter denen es, wie proklamiert wird, nicht weiter geht. Eine ‚Zeit der Sackgassen' könnte man unsre Zeit nennen.

Wie gesagt (wenn man einen Standpunkt herausheben will): man braucht Bahr nur ‚russisch' zu sehen, etwa, als wäre er eine Figur von Dostojewski — und er rückt über zehn Korrekte, Charaktere, Gerechte empor.

*

Aber, lieber Freund, lassen Sie sich beschwören, nicht so heftig zu werden! Allen gerechtesten Ingrimm satis superque verstanden und zugegeben — aber Sie, der Sie doch so viel an sich arbeiten und gearbeitet haben, müssen solche Aufregungen besiegt haben, eh' die Redaktion des jeweiligen Heftes geschlossen ist und der Drucker Ihren Zorn auch noch stabiliert und vervielfältigt. „Auch noch"; denn Ihre — wenn auch noch so begreifliche — Aufwallung hat schon vorher das ihre getan. Lächeln Sie mich aus, so viel Sie wollen: aber ein Ausbruch solcher Art ist nichts andres, als wenn Sie dem andern mit Schwert und Dolch und Pfeil heimgezahlt hätten. Ganz wörtlich genommen. Denn unsre Gedanken sind so real wie Holz und Eisen, ja, sie wirken noch viel verheerender, weil sie — wenigstens auf eine Weile — lebendige Wesenheiten sind, von uns geschaffen, Elementarwesen mit guten oder bösen Impulsen. Gewiß war auch das, was Sie reizte, dieser Art: eine trübe, häßliche Wolke, die sich auf Sie hin bewegte, und ganz ebenso real wie Ihre Blitze. (In hundert Jahren wird man derlei photographieren; man hat es schon heute, nur durch andre Methoden.) Aber noch einmal: Sie müssen darüber stehen! Sie dürfen nur gute Gedankenformen aussenden! Sie dürfen das allgemeine Massacre nicht mehr bewußt mitmachen, das immer neues und mehr Massacre gebiert! Karma abtragen, nicht anhäufen: das gilt es. Schlagen Sie auch mich darum tot, weil ich Sie, bald so, bald so, immer wieder bitte, der Güte und der Liebe das letzte Wort zu lassen und nicht dem Hohn und dem Zorn. Ich habe Sie wirklich lieb — also tun Sie, was Sie wollen.

Nach abermaliger Lektüre Ihres Protestes verkenne ich allerdings das Korn Humor nicht, das ihm die letzte Schärfe nehmen mag — aber lassen Sie mich meine Zeilen trotzdem absenden; etwas Richtiges wird schon daran sein.

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Das Dresdner Alberttheater

Das literarische Publikum Berlins und zum Teil auch Dresdens war über die Krise des Alberttheaters von vornherein falsch informiert. Maxime René galt als ein Georgsritter der Kunst, der gegen die Drachenbrut unkünstlerisch empfindender Geschäftsphilister anzukämpfen habe. Er war der Mann, der ein modernes, literarisch wertvolles Repertoire mit einem vorzüglichen Ensemble schaffen wollte, der hierbei auch ausgezeichnet reüssierte und nun aus seiner kraftvoll erarbeiteten Stellung verdrängt werden sollte. Nichts von alledem war richtig. Bei einem großen Teil der Presse und auch des Publikums ist ja immer schon derjenige ein Held, der irgend ein unmögliches Stück von angeblich ‚literarischen' Qualitäten annimmt oder gar aufführt, und der vom Geschäft nichts versteht. René war ein Theaterleiter, der nur mit erprobten Schlagern gute Einnahmen erzielte, im übrigen aber, als man ihn absetzte, durch eine aller Vernunft hohnsprechende Leitung ein Unternehmen bis kurz vor den Zusammenbruch geführt hatte.

Die Alt-Stadt von Dresden ist von der Neu-Stadt durch die Elbe getrennt. Die schöne Brücke über den Fluß schafft nicht zwei verschiedene Teile der Stadt, sondern zwei Weltteile. Wenn man einem Bewohner der Alt-Stadt sagt, es gäbe in der Neu-Stadt, also wenige Minuten entfernt, ein Theater, so hat das für diesen genau dasselbe Interesse, wie wenn man einem Berliner erzählte, es werde auch in Yokohama Theater gespielt. Die Leute der Alt-Stadt, die grundsätzlich für ihre engere Gemeinde eintreten, stellen wohl Abonnenten, aber sie stellen kein Publikum. Früher lag das Königliche Schauspielhaus in der Neu-Stadt; es war nämlich das jetzige Alberttheater. Damals ging man noch hin; jetzt aber liegt auch das Hoftheater in der Alt-Stadt. Das Unglück will es, oder vielleicht will es das Glück, daß dieses Hoftheater auch als Schauspiel ein ausgezeichnetes Theater ist — mit vortrefflichen Künstlern, zielbewußter Leitung und wohlgebildetem Repertoire. Bei dieser Sachlage, und bei der räumlichen Lage des Alberttheaters ist es überhaupt fraglich, ob ein zweites großes Schauspieltheater in Dresden bestehen kann.

Die Alberttheater-Gesellschaft hat das Haus von der Krone gekauft. Der Kaufpreis wurde als (mit vier Prozent verzinsbare) Hypothek von 800 000 Mark an erster Stelle eingetragen, während weitere 500 000 Mark bar zu zahlen waren. Gleichzeitig mußte sich die Gesellschaft verpflichten, 25 000 Mark jährlich auf diese Hypothek zurückzuzahlen. Die Aktien-Gesellschaft brachte nun

ein Kapital von 800 000 Mark auf; hiervon hatte sie 500 000 Mark dem König als Anzahlung auf das Haus zu zahlen und behielt noch 300 000 Mark übrig. Ein vernünftig wirtschaftender Direktor hätte mit diesem Kapital selbst bei schlechtem Geschäftsgang zwei oder drei Jahre herrlich auskommen müssen. Dieses Kapital war sogar für eine Finanzierung in Berlin ausreichend. Was tut aber der richtige Theaterdirektor modernen Stils? Ich habe dieses Klagelied so oft gesungen, daß der Leser wahrscheinlich auch ohne meine Hilfe den Refrain singen kann. Der moderne Theaterdirektor, der Gelder für den Betrieb des Theaters zusammengeschafft hat, baut zunächst um. Er läßt nicht etwa hier und da ein Stück Wand überpinseln oder einen alten Stuhl zusammenleimen, sondern er läßt alles neu machen, eine neue Bühnenmaschinerie, neue Logen, neue Stühle und womöglich sogar eine neue Fassade. Einen Berliner, der das Alberttheater vor dem Umbau sah, konnte der Neid auf dieses schöne Haus packen. Der Direktor aber hatte nur die eine Sorge, wie es zu machen wäre, daß alles frisch und neu aussähe.

Der Direktor René verbaute nun nicht nur die dreihunderttausend Mark, die er hatte, sondern gleich fünfhunderttausend Mark. Die Polizei sollte in Zukunft vor Vergebung von Konzessionen den Direktoren die Pflicht auferlegen, keine Umbauten vorzunehmen. Warum hat Barnowsky im Lessingtheater nicht umgebaut? Auch Reinhardt hat einige, sehr maßvolle, Veränderungen erst vorgenommen, als er schon gezeigt hatte, was er könne. René aber baute um und machte, bevor er etwas andres machte, zweihunderttausend Mark Schulden. Diese verschaffte er sich dadurch wieder, daß er eine zweite Hypothek aufnahm. Nun ging es aber weiter. Es wurden ungeheuer viele Urkunden verfertigt. Es wurde ein Stab von Bureaubeamten engagiert und ein Bureau gemietet. Man richtete sich auf den Stil der Intendanz ein. Solche Fehler werden auch anderswo gemacht. Man kann sagen, daß die Größe der Bureauräume immer im umgekehrten Verhältnis zur Größe der Einnahmen steht. Adolf Ernst, der sich heute damit amüsiert, die Steuererklärungen fremder Leute zu prüfen, hatte überhaupt kein Bureau. Ich stehe jetzt dem Theater vierzehn Jahre sehr nahe, aber ich habe nie verstanden, wozu ein Direktor ein Bureau braucht. Stücke liest er zu Hause, oder er sollte es tun. Zahlungen kann der Kassierer leisten, und Proben werden vom Zuschauerraum oder von der Bühne aus abgehalten. René aber bereitete im modernen Direktoren-Stil vor.

Diese Vorbereitung kostete hundertvierzigtausend Mark und stellt den ersten Posten der Unterbilanz dar, mit dem das Theater eröffnete. Nun mußte René sich auch einen Fundus anschaffen. Da die Serien von Aufführungen in Dresden nicht so groß sind, wie

in Berlin, so kostet solch ein Fundus von vornherein viel Geld. René gab zunächst 100 000 Mark für den Fundus aus. Dafür kriegte er so wenig, daß man damit nicht lange wirtschaften konnte. Zu dieser sofort vorhandenen Unterbilanz von 240 000 Mark kamen noch erhebliche Vorschüsse an Autoren und Mitglieder. In dieser Beziehung gab es recht komische Verträge. Vor mir liegt eine genaue Liste sämtlicher Garantiesummen, die René bewilligt hat. Da sieht man, daß er sich für schweres Geld Dichter und Werke gesichert hat, die ihm kein Mensch streitig gemacht hätte. Der Maler Sturm wurde mit einem festen Jahresgehalt engagiert. Aber er wohnte in Düsseldorf und erhielt für den Tag fünfzehn Mark Spesen und Reisegeld zweiter Klasse. Ein großes Bureaupersonal wurde später von René damit erklärt, daß sich darunter auch viele gute Schauspieler befänden. Klingt das nicht, als ob es, statt aus Dresden, aus Hohensalza käme? Der Etat für das technische und das Bureau-Personal betrug 180 000 Mark, das heißt: 600 Mark täglich. Die Summe stellt das Dreifache desjenigen Betrages dar, den René im Voranschlag den Gesellschaftern unterbreitet hatte. Für Tantiemen waren 24 000 Mark vorgesehen, wobei René mit einem Durchschnitt von vier bis fünf Prozent rechnete. In Wahrheit hat er von zweiunddreißig angenommenen Stücken für fünfundzwanzig Stücke mit zehn Prozent abgeschlossen. Und das für Stücke wie ‚Juttas Untreue' und ‚Akrobaten'. Die Schauspieler erhielten langfristige Verträge. Diese langfristigen Verträge sind auch ein immer wiederkehrendes Motiv im Leben des zusammenbrechenden Direktors. In den ‚Webern' wird hinter der Szene von den Aufrührern ein Lied gesungen, worin die Verzweiflung der Weber zum Ausdruck kommen soll. Für diesen Ausdruck der Verzweiflung engagierte René dreißig wohlgenährte Männer eines dresdner Gesangvereins. Auf diese Weise war natürlich der aufgestellte Etat nicht zu halten und um so weniger, als der Voranschlag in einer fast kindlichen Weise gearbeitet war. Nur Leute, die einem Theaterdirektor Geld geben, konnten so töricht sein, diesen Etat anzunehmen.

Und nun geschah das Wunderbare: es gab solche Leute. Auf geduldiges Papier ließ Herr René einen Etat drucken und zirkulieren. Da berechnete er, daß das ausverkaufte Haus 2776 Mark bringe, und begnügte sich mit einer Durchschnittseinnahme von fünfundvierzig Prozent, also 1249 Mark. Angesichts der späteren Einnahmen erwies sich allerdings auch diese Bescheidenheit als eine rechte Ueberheblichkeit. Der neue Direktor wollte aber weiter den Geldgebern einreden, daß man diese Durchschnittseinnahme volle zwölf Monate haben würde. Außerdem rechnete er mit neunzig Nachmittagsvorstellungen zum selben Prozentsatz der Einnahme und schlug schließlich auch noch 10 000 Mark aus dem Vorverkauf

heraus. Bei den Ausgaben war er auf dem Papier bedeutend zurückhaltender, während hier die Wirklichkeit die Zahlen erheblich vergrößerte. So konnte er denn den Ausgaben von 395 950 Mark eine Einnahme von 566 746 Mark gegenüberstellen. Für Hypotheken-Zinsen und Abschreibungen hatte er, wie er selbst annahm, über 70 000 Mark aufzubringen. Diese schlug er nicht gleich zu den Ausgaben hinzu, sondern er brachte vorher seinen papiernen Gewinn von 170 796 Mark in Sicherheit und kam so auf einen Reingewinn von 100 000 Mark. Es wurde hierdurch der Anschein erweckt, daß das Risiko der Ausgaben nicht über 600 000 Mark ginge. Die Abschreibungen auf den Fundus in Höhe von etwa 13 000 Mark waren natürlich ganz ungenügend. Ich wiederhole hier nur meine Ansicht, daß bei Amortisationen von Dekorationen und Kostümen fünfzig Prozent jährlich angemessen, bei vernünftiger Bilanzierung aber die sofortige volle Abschreibung des ganzen Fundus das einzige Ersprießliche ist.

Wenige Monate später wurde der Direktor Röbbeling aus Frankfurt an der Oder nach Dresden geholt, um die verfahrene Situation zu retten. Er stellte für ein halbes Jahr einen neuen Etat auf, setzte natürlich Zinsen und Amortisationen an die richtige Stelle und erhielt so für ein halbes Jahr einen Ausgaben-Etat von 242 742 Mark. Diesen Ausgaben stehen nach den Erfahrungen der bisherigen Spielzeit trotz allen Abonnements voraussichtliche Einnahmen von nur 137 150 Mark gegenüber. Dabei konnte Röbbeling an eine Amortisation des Fundus noch gar nicht denken. Für das Geschäftsjahr 1914/15 rechnete der neue Direktor, wie sichs gehört, mit zehn Monaten und einem Drittel Haus. Er kam so auf eine Einnahme von 467 000 Mark, denen eine Ausgabe von 455 560 Mark gegenüber stand. Da auch hier mit Amortisationen des Fundus und nur geringen Neu-Anschaffungen gerechnet war, so ergibt sich von selbst, daß das Alberttheater nicht rentabel zu gestalten ist.

Es fragt sich, ob die traurigen Verhältnisse durch eine Repertoire-Aenderung eingetreten sind, und ob René wirklich künstlerisch hervorragend gearbeitet und die Gunst des zahlenden Publikums besessen hat. Da ist folgendes festzustellen. ‚Die fünf Frankfurter‘ erbrachten allerdings in etwa fünzig Vorstellungen eine Durchschnittseinnahme von über 1300 Mark, die dem Voranschlag entsprachen. Es blieben die einzigen; schon die als sehr erfolgreich geltenden Vorstellungen der ‚Weber‘ hielten sich unter dem Durchschnitt. Von anderen Stücken brachten:

Tod und Leben	in neun	Vorstellungen	8430	Mark
Akrobaten	„ zehn	„	7980	„
Narren	„ zehn	„	7235	„

Diva	in sechs	Vorstellungen	6288	Mark
Anatol	„ vier	„	3282	„
Das stärkere Band . . .	„ dreizehn	„	13570	„
Der Arzt und der Geizige	„ acht	„	6362	„

Diese Einnahmen verstehen sich natürlich mit Abonnements.

Von achtundfünfzig Stücken, die René angenommen hat, sind zwanzig von Anzengruber. Diese Vorliebe erklärt sich daraus, daß René selbst ein tüchtiger Bauerndarsteller ist. Auch das ganze Personal war auf Stücke seiner Individualität zugeschnitten. Ursprünglich hatte er erklärt, nicht auftreten zu wollen. Bald aber nahm er für sich und seine Frau die besten Rollen in Anspruch. Er berechnete sich außer dem Direktionsgehalt von 12 000 Mark nebst Tantieme fünfzig Mark Spielgeld für den Abend. Seine Frau bezog, einschließlich garantiertem Spielhonorar, im ersten Jahr 6000, im zweiten Jahr 7800 Mark. Tatsächlich hat seine Frau die Garantie bedeutend überspielt. Außer den zwanzig Stücken von Anzengruber sind angenommen worden: Kampf, Eine unmögliche Frau, Graf Pepi, Die Ahnengalerie, Das Familienkind, Die glückliche Hand, Heiligenwald und andre Werke, die nicht von einer idealen künstlerischen Gesinnung zeugen. Ich nehme dies Herrn René noch am wenigsten übel. Ich will nur darauf hinweisen, daß man ihn nicht etwa als Opfer seines Idealismus beklagen, und daß man nicht jeden Direktor verdammen soll, der harmlose Unterhaltungsstücke spielt. Die Provinz hat es schwerer und leichter als die Hauptstadt. Schwerer deshalb, weil sie, bei der geringern Bevölkerung, die Stücke nicht serienweise ausnutzen kann; leichter deshalb, weil sie sich die Erfolge der Hauptstadt heraussucht und weniger zu experimentieren braucht. Für das Alberttheater von Dresden ist die Existenz deshalb so hart, weil das Königliche Schauspielhaus sich selten ein gutes Stück entgehen läßt.

Der vernünftige Voranschlag des Direktors Röbbeling beweist, daß bei den jetzigen Verträgen das Theater nicht zu halten ist. Was soll also werden? Helfen kann nach meiner Ansicht nur eine gründliche Seisachteia. Die zweite Hypothek muß ausfallen; wodurch elftausend Mark zu ersparen sind. Auch Gehälter für Aufsichtsrat und Tantiemen (nicht der Autoren) müssen fortfallen. Am besten tut man endlich, einen Direktor zu wählen, der kein bestimmtes Gehalt bezieht, sondern das Theater auf eigenes Risiko führt. Er muß natürlich mit den Verhältnissen Dresdens vertraut sein. Am besten wäre wohl Direktor Witt vom Residenztheater, wenn er die Last auf sich nehmen wollte. Aber die eigenartigen Bedingungen, denen jedes Theater in der Neu-Stadt unterworfen ist, werden diesen Direktionsposten für Männer, die etwas zu verlieren haben, immer wenig begehrenswert machen.

Sternheim / von Max Lesser

Wenn es einen Superlativ von unbekannt gäbe, könnte ich sagen: Für mich gehört Carl Sternheim zu den unbekanntesten Zeitgenossen. Ich habe nie eines seiner Stücke gesehen. Ich verbinde keinerlei bestimmte Vorstellungen mit seinem Namen, mit seinem Tun, mit seinem Unterlassen. Aber man hat ihm eine Unbill zugefügt, und darum möchte ich sprechen.

Man hat ihm die Worte zugeschoben: „Der aesthetischen Rohheit des Volkes, in dem ich lebe, bin ich mir bewußt, mit dem aufrichtigen Ekel vor allem Deutschtum.“ Dies geschrieben zu haben, bestritt Sternheim; im Berliner Börsen-Courier veröffentlichte er das Folgende: „Alldeutsche Zeitungen greifen aufgrund von angeblich kürzlich von mir in Zeitungen getanen Äußerungen meine nationale Gesinnung an. Keine von ihnen hat die angegriffenen Sätze gelesen, die vor fünf Jahren in einer Kunstzeitschrift standen und das grade Gegenteil von dem Behaupteten sagten. Nämlich: Ich beklage und verabscheue die Roheit des aesthetischen Urteils in Deutschland, soweit es, fremden Einflüssen erliegend, versnobt und nicht mehr deutsch sei. Ich will die Leichtfertigkeit der Schreibenden entschuldigen, und kurz die Debatte über ihre Handlungsweise schließen. Als Lügner aber brandmarkt sich, wer künftig derartige Behauptungen über mich aufstellt oder weitergibt.“

In Wahrheit hatte Carl Sternheim im ‚Hyperion‘ geschrieben: „Der aesthetischen Roheit des Volkes, in dem ich lebe, bewußt, voll Abscheu über die seit einem Jahrhundert nicht mehr abgeschüttelte fremde Lust am Verneinen, mit dem aufrichtigen Ekel vor allem Deutschtum, das es längst nicht mehr ist, steht sogleich der Erkenntnisfehler, den ich beginge, klar vor meinen Augen: selbst von Liebe zu einem Manne geschüttelt zu sein und das Gefühl der hämischen Grimasse Deutscher auszuliefern.“

Nun stürzen sich alldeutsche Blätter auf Carl Sternheim, entwinden ihm seine gute Waffe, schlagen wild auf ihn ein und erklären ihn für moralisch und national tot. Fälschung oder Dummheit? Gleichviel, ein so ungerecht angegriffener Mann muß Anwälte finden.

Carl Sternheim hat den frechen und abscheulichen Satz nicht geschrieben, den ihm ein boshafter oder bornierter Zitatenverstümmler in den Mund gelegt hatte; er hat wirklich das grade Gegenteil geschrieben, und die Erläuterung, die er in der Einsendung an den Berliner Börsen-Courier seinem Satz aus dem ‚Hyperion‘ gab, trifft den Sinn genau. Dieser Sinn aber ist so, daß grade ein alldeutsches Gemüt seine Freude daran haben könnte, wenn es ihn begriffe. Nicht über die „aesthetische Roheit“ der

Deutschen brauchte solch ein Alldeutscher in Harnisch zu geraten. Denn einmal macht sich der Alldeutsche nicht viel aus der Aesthetik — sie berührt das Gebiet des nationalen Ethos höchstens als Tangente — und sodann hat Sternheim hier Eideshelfer, die mehr bedeuten als er. Jedoch die vermeintliche Besudlung des deutschen Wesens hat empört. Sie ist nicht nur nicht erfolgt, sondern grade aus einem tiefen Deutschgefühl heraus hat Sternheim seinen Ingrimm darüber ausgesprochen, daß „fremde Lust am Verneinen" dem Deutschen die Fähigkeit verkümmerte, Werte zu entdecken. Er unterscheidet das echte Deutschtum von dem, „das es längst nicht mehr ist", und vor diesem hat er „aufrichtigen Ekel". Den Abtrünnigen vom Deutschtum gilt sein Ekel. Er traut den Entarteten unter den Deutschen, die versnobt sind und fremden, undeutschen Einflüssen erlegen, nicht mehr zu, daß sie eine so große Erscheinung wie den germanischen van Gogh mit nachfühlendem Begreifen umfassen und von Liebe zu ihm geschüttelt werden könnten, wie es ihm, Carl Sternheim, schmerzlich schön geschah. Er scheut davor zurück, dies sein Gefühl „der hämischen Grimasse Deutscher auszuliefern", das heißt: der boshaften, rationalistisch verknöcherten, höhnisch absprechenden Urteilslosigkeit solcher „Deutscher", die den edeln Namen nicht verdienen. Kein Alldeutscher hat je so national empfunden wie Sternheim, als er dieses schrieb.

Der bedachtsame Mann ordnet, ohne Erregung, auch das Böse in den Weltplan ein, aber man kann doch abstufen und somit sagen: Eigentlich ist nichts gemeiner — so im richtigen Sinne gemein — als das Zitatfälschen. Anonyme Schmähbriefe, anonyme Denunziationen können Wahrheit enthalten, selbst der Verleumder kann noch ein paar Quentchen Wahrheit in sein Sudelgericht tun. Aber der Zitatenfälscher ist der Lump schlechtweg, es sei denn, daß er sich recht und schlecht als privilegierter Idiot durchs Leben schlägt. Auch das gibt es wohl.

Ich frage nicht, was Carl Sternheim, nachdem er sach- und sinngemäß berichtet und berichtigt hat, mit den Leuten machen wird, die trotzdem hinter Zäunen und Torwegen auf ihn schimpfen, immer wieder und weiter schimpfen. Ich für mein Teil würde sie laufen lassen, und ihnen gestatten, Esel zu bleiben. Es ist aber nicht unlohnend, einmal nachzusehen, was Schopenhauer über die Fälscher geschrieben hat. In der Vorrede zum ‚Willen in der Natur' sagt er: „Bei dieser Gelegenheit bitte ich das Publikum, ein für alle Mal, Berichten über das, was ich gesagt haben soll, selbst wenn sie als Anführungen auftreten, ja nicht unbedingt zu glauben sondern erst in meinen Werken nachzusehen; dabei wird manche Lüge zutage kommen; aber erst hinzugefügte Gänsefüße können sie zum förmlichen Falsum stempeln." In den Parerga nennt Schopenhauer

die verfälschte Anführung aus fremden Schriften „eine schändliche Niederträchtigkeit und ein Bubenstück, der Falschmünzerei gleich, welches seinem Urheber den Charakter des ehrlichen Mannes ein für alle Mal wegnimmt".

Was denn einigermaßen robust, aber die schlichte Wahrheit ist.

Neue Schauspieler / von Herbert Ihering

Die Saison 1913-14 hat mit der Neuorganisation der berliner Theaterverhältnisse immer noch kein Gefühl für das Ensemble gebracht. Jeder Theaterdirektor hat das Recht, sich bei Neuengagements zu verhauen, aber selbst seine Irrtümer müssen zeigen, daß er weiß, was nottut. Diese Sicherheit fehlt. Es wäre sonst nicht zu verstehen, daß man, statt in der Provinz auf Suche zu gehen, älteste Schule, wie Anna Feldhammer und Hedwig Reicher, zurückruft. Der gehobene Stil kann nur aus dem Realismus herauswachsen, und wenn man sich nach tragischen Temperamenten sehnt, so muß man, bevor man die Stärke des Ausbruchs bewundert, nach der Berechtigung des Ausbruchs fragen. Die Kritik — auch sie ist schuldig — glaubt, mit Verachtung auf die haarbuschigen Deklamatoren vergangener Jahrzehnte herabblicken zu können, und ist doch sofort bereit, wütendes Bellen für elementares Pathos zu halten. Es ist kaum glaublich, wie wenig Urteil sich bei den weiblichen Neuengagements gezeigt hat. Fräulein Schönfeld wird nicht einmal für das Königliche Schauspielhaus in Betracht kommen. Und günstig liegt der Fall schon, wenn sichere, kitschig-geschmackvolle Unpersönlichkeiten wie Irmgard von Hansen engagiert sind und ein Talent für jüngere weibliche Chargen auftaucht wie Helene Ries in Barnowskys ‚Liliom'. Dagny Servaes am Deutschen Künstlertheater ist in ihrem Auftreten persönlich, aber sie neigt dazu — im ‚Bogen des Odysseus' — sich theatralisch zu verflachen. Ihre Kunst hat zu viel Ebene. Das Deutsche Theater, das früher ein ausgezeichnetes Frauen-Ensemble besaß, hat sich den Ersatz sehr bequem gemacht. Neue Talente sind so gut wie gar nicht da, man müßte denn Else Eckersberg, die aber falsch geleitet wird, und Gertrud Hackelberg erwähnen, deren Begabung nicht ohne feinere Züge ist, aber zu unbedeutend und unergiebig bleibt.

Von den Männern, die Reinhardt neu gefunden hat, ist Werner Krauß der interessanteste. Er ist vor allem ein Schauspieler. Er hat die Laune für den Lanzelot Gobbo, die Gewandtheit für den geheuchelten Wahnsinn des Edgar und gibt das lächelnde Schleichertum des Königs Claudius. Seine Menschen sind auseinanderzuhalten, sie wirken persönlich und lassen nur keine Schlüsse auf die Tiefe der Begabung zu, die dahinter steht. Ist es beherrschte Geschick-

lichkeit oder gestaltendes Sichausleben? Auf jeden Fall hätte ich Werner Krauß nach Wegener den vierten Heinrich gegeben. Auch Joseph Schildkraut ist begabt. Er wirkt mit seinen schauspielerischen Mitteln durchaus als Anfänger. Leer laufende Routine sehe ich nicht. Aber er gibt seinen innern Fonds schon so weit aus, daß er bald am Ende sein wird. Dagegen glaube ich an die Entwicklung von Hans Zeise-Gött, der bei den Sozietären jugendliche Rollen spielt. Seine ungelenke, noch unfreie Knabenhaftigkeit verbirgt Kräfte, die so bald nicht ausgegeben sein werden. Wenn Herr Zeise-Gött den Telemach im ‚Bogen des Odysseus' bekommen hätte, wäre das Verhältnis Odysseus-Telemach erst deutlich geworden. Wie sympathisch ist dieses tastende, noch verkrampfte Talent gegen die Fertigkeit des Herrn Aslan! Aber wenn man Herrn Aslan als Kritiker ablehnen muß: als Dramaturg würde ich es mit ihm versuchen. Er hat Talent, und wenn man rechtzeitig eingreift, könnte es vielleicht noch aus seiner affektierten Manier befreit werden. Ähnlich, nur leichter liegt der Fall bei Herrn Delius, der am Deutschen Theater den Laertes und den Bassanio spielt: er ist ein Schauspieler für Regisseure. Er ist Material. Nicht einmal das scheint Herr Lotz zu sein, der immer oberflächlicher geworden ist, während Lothar Müthel aus Unfertigkeit und Anfängertum einen leise menschlichen, einen persönlichen Ton hören läßt.

Im Gegensatz zu diesen am Beginn stehenden Schauspielern sind einige fertige Talente erst jetzt an sichtbare berliner Stelle gekommen. Herr Lupu Pick aus Hamburg ist heute das wertvollste von ihnen. Sein verhaltener, gedämpfter Ton überträgt sich, weil er menschlich legitimiert ist. Pick ist ein Fanatiker der Monotonie, dem nur für manche Abwandlungen ein Regisseur zu wünschen wäre. Paul Bildt, der das Niveau des Schillertheaters mit seiner geschickten Diskretion überragte, kommt in anspruchsvollen Rollen leicht an seine Grenzen. Er hat Töne, Wandlungsfähigkeit und Routine. Er kann knapp, scharf und weich sein. Aber wenn seine Begabung Gegensätze umfaßt, so wird sie mehr in diese hineingedehnt, als daß sie aus der Tiefe notwendig in sie hineinwächst. Otto Werther am Deutschen Künstlertheater hat einen persönlichen Ton der Konvention. Er behilft sich oft mit Clichés, aber es gibt in brutalen Repräsentationsrollen Augenblicke, wo er als Individualität wirkt. Bei Meinhard und Bernauer hat wenigstens Herrn Teublers Begabung für schwerfällig-gutmütige Gestalten realistischen Boden. Es hat sich wiederum erwiesen, daß der Blick für Talentstufen vor dem männlichen Nachwuchs sicherer ist als vor dem weiblichen. Denn wenn der weibliche Nachwuchs auch ärmer ist, reicher, als die berliner Theater glauben, zeigt er sich jedem, der hören kann.

Rheinsberg / von Julius Bab

Obschon der Verfasser dieses Buches ein Mitarbeiter dieser Blätter ist, muß es doch offen ausgesprochen werden, daß dies ein ganz entzückendes kleines Stück Dichtkunst ist. Eine Erzählung ist es nicht, denn es spannt sich von keinem Anfang zu keinem Ende: es lebt von einer einzigen, siebenundsiebzigfach variierten Situation. Es ist eine Idylle — eine Idylle für moderne Kulturmenschen. Das heißt: nicht für die raffiniertesten Ausgeburten der Großstadtzivilisation, nicht für solche, die ihre Freiheit von äußern Gesetzen noch mit großer Fechterpose vor sich herschleudern oder sie durch animalische Unfreiheiten erhärten. Nein: solche ernsthaft und gründlich erwachsenen Menschen, die sicher im Gesetz ihres Innern ruhen, die dürfen sich am überlegen lustigen Spiel mit den alten Formen ergötzen. Kann man sich Mozartsche Musik in einer weltstädtisch durchwebten, berlinisch geätzten Tonart vorstellen? Nun, beinahe so etwas ist es, was hier erklingt.

Wenn Wolfgang und Claire, als ein reichlich unlegalisiertes Liebespaar, eine kleine Feiertagsreise nach Rheinsberg machen, eine Liebesreise, so ist nichts von der rührend-lächerlichen Pathetik bemondeter Maiabende an ihnen, aber noch weniger von der parfümbelasteten Salondämonie der ‚großen' Welt. Ihr Weg geht von dieser höchst körperhaft gefühlten Erde fest, selbstverständlich und wissend hinauf in die Seligkeit des Geistes. Das Körperliche wird nicht mit der eklig-eitlen Übertreibung betont, welche die frisch entlaufenen Sklaven der Spießermoralen immer um ihres schlechten Gewissens willen pflegen, und auch nicht mit vorgeblicher Knabenromantik verleugnet. Der Leib ist da, immer, wir wissen es — ist der Grund, aber doch nur der Grund, worauf sich der Bau unsres reich verzweigten Menschendaseins erhebt. Höchstens der ganz Degenerierte, der als Snob zur Natur zurückkehrt, macht ein Geschrei von ihm. (Und schreibt dähmohnische Durieux-Rollen.) Kurt Tucholsky nicht. Als ein ganzer ausgewachsener Mensch und Dichter gibt er eine volle, eine gleichmäßig erfüllte, eine nirgends hypertrophische Wirklichkeit. Eine gute, gewürzte, reine Luft weht um den Ausflug der beiden jungen Berliner in die harte Kiefern- und Seenschönheit der Mark.

Von der Wirklichkeitsfülle des Menschen und Dichters kommt auch das Lustigste und Beste dieses kleinen Buches: die Sprachtechnik dieser beiden Menschen. Tucholsky hat begriffen und als Erster (eine künstlerische Tat!) durchgeführt, daß zwei intensiv zusammenlebende Menschen eine vollkommen eigene Privatsprache schaffen, die aus tausend nur ihnen gemeinsamen Erfahrungen so sicher wächst, wie eine Volkssprache aus den tausend Gemeinsam-

keiten größerer Gruppen. In Claires antigrammatikalischer, ulkig verrenkter und lispelnder Kindersprache und Wolfgangs parodistischem Theaterpathos, das sogar die Klammern mitspricht — „Bei Gott nicht, zuckt die Achseln" — ist die tiefste Wirklichkeit wissender Menschen: ein Schamgefühl, das Banalitäten verachtet und Lyrismen scheut, verbirgt sich unter kindlichem Spiel. Dessen tiefer Sinn aber ist, daß die Scham, der Gleichgewichtspunkt von Selbstbewahrung und Selbsthingabe, der wirklichste Zustand aller gesund-lebendigen Menschen ist. Deshab werden, je näher sich zwei Menschen kommen, desto zahlreicher die sprachlichen Erfindungen der spielenden, närrisch lustigen Scham. Und auch das ist dichterisch kühn gefaßte Wahrheit, daß solche Sprache selbständiges Leben gewinnt, nicht nur Vehikel, sondern Inhalt des Miteinanderseins: im tollen Austausch ganz deplacierter Redewendungen reichen Claire und Wolfgang sich all die beseligenden Gemeinschaftsgefühle hin und her, als deren schamhafte Form dieser ‚Quatsch' geschaffen wurde. Leben zeugt Worte, und Worte zeugen wieder Leben.

So bringt Tucholsky seiner Menschen Seele in hundert unbeschreiblich nichtigen, und deshalb unbeschreiblich glückseligen Spielen zum Sprechen. Vom ‚Inhalt' zu erzählen ist nichts — lesen sollen es alle, alle guten, ernsten und heiteren, alle rechten Menschen. Und wenn dann sehr bald die neue Auflage kommt — aus der Orplid-Bücherei von Axel Juncker ist das Bändchen und kostet nur eine Mark — dann soll Tucholsky ein paar Stellen ausmerzen, wo vom Geist Friedrichs des Großen, von Spott über „die Gier des Bürgers", vom „Scheinleben" der Bühne die Rede ist. Die klingen nämlich wie gutes Feuilleton und sind deshalb viel zu schlecht für dies Buch, das eine Dichtung ist — eine fröhliche Dichtung, die man mit sich nimmt als eine glückliche Bestätigung vieler eigener schöner Erfahrungen.

Mit dem Kopf durch den Tango /

von Julius Stettenheim

Wenn ich animiert werde oder bin, über einen mir leidlich unbekannten Gegenstand zu schreiben, so ist das erste Wort, das mir helfend beispringt, das bekannte Wort ‚bekanntlich'! Ist mir dann dies Wort helfend beigesprungen, so versteht sich das Weitere von selbst. Dies Wort ist gewissermaßen der Grundstein, den ich lege, wenn ich die Absicht habe, ein Feuilleton oder das Publikum zu erbauen. Ich empfehle dies Wort jedem, der irgend eine Unwissenheit zu verdecken und auch kein Konversationslexikon hat. Ich brauche wohl nicht hinzuzufügen, daß sich in meinem Wortschatz kein Wort befindet, welches ich missen möchte, daß ich aber

dem Wort ‚bekanntlich' viel zu danken habe, namentlich in den Momenten, wo ich nicht weiter konnte oder sogar den Anfang nicht zu finden vermochte.

Als ich nun eines Tages vom Tango reden hörte, beschloß ich, über ihn zu schreiben. Ich wußte nur nicht, was, da ich ihn nicht kannte. Also suchte ich ihn auf. Als ich ihn dann spät in der Nacht fand, traute ich zuvörderst meinen Beinen nicht, welche mich erst seit einiger Zeit in das dreiundachtzigste Lebensjahr tragen, und dann traute ich meinen Augen nicht. Das also war der Tango! Heiliger Johann Strauß! So war ich also entschlossen, über den Tango zu schreiben, über einen der jetzt vielverbreiteten Zankäpfel, obschon mir dieses Eris-Obst völlig unbekannt war.

Der Tanz ist ‚bekanntlich' so alt wie die Menschheit. Es ist anzunehmen, daß die Menschen den Mückentanz sahen und ihn sofort nachahmten. Ich habe den Mut, zu behaupten, daß die ersten Regungen der Kultur Plagiate waren, die an den Werken der Natur begangen wurden, und nachdem alsdann die Waffentänze, der Seiltanz, der Hexentanz, der Eiertanz, der Bärentanz und andere Tänze gefunden worden waren, entstanden die Nationaltänze, von denen allein der Tanz vor der Bundeslade verloren gegangen ist.

Das Ballett können wir hier überspringen, so schwer dies sein mag. Es hat nur als ein Schaustück Wert, ganz abgesehen davon, daß es vielen alten Tänzerinnen ein Asyl bietet.

Von allen Tänzen der Welt aber hat der Tanz um das goldene Kalb, der ganz gewiß als Walzer gedacht werden muß, die größte Popularität erlangt. Da dieser Kalbstanz nicht ohne Frauen und Mädchen getanzt wird, so steht fest, daß er den ersten nachhaltigen Erfolg der Frauenbewegung darstellt, der in seiner radikalen Vollständigkeit von den Frauenrechtlerinnen niemals wieder erreicht worden ist, so viele Fensterscheiben immer in London zertrümmert worden sein mögen. Auch der Bauchtanz, unbestrttten und unberufen das Eigentum des weiblichen Geschlechts, macht dem Kalbstanz keine Konkurrenz, obschon er in seiner Heimat von der Lustbarkeitsteuer wie von maßgebenden Kleidungsstücken befreit geblieben und hier und da sogar polizeilich verboten worden ist.

Ich bin aber trotzdem überzeugt, daß der wiener Walzer, den ich den Tanz um den goldenen Johann Strauß nennen möchte, nicht von dem Kalbstanz verdrängt werden kann. Der wiener Walzer ist unter allen Tänzen der größte, wie unter den Menschen Goethe. Der wiener Walzer wird von Tänzern angebetet, die sonst nichts anbeten. Seine Melodien werden den Kindern, welche die anmutigsten Großmütter werden, an der Wiege vorgesungen, von Großmüttern, die alle Melodien außer diesen vergessen haben.

Der wiener Walzer ist ein Weltreisender, der niemals seine Heimat verlassen hat.

Der Tango ist ein Fremder. Das war ein Grund für uns, ihn zu bitten, Platz zu nehmen. Glaubt er, den Walzer verdrängen zu können? Für so dumm halte ich ihn nicht. Es wird viel Reklame für ihn gemacht. Das geht sogar so weit, daß auch er stellenweise verboten worden ist. Man hat gesagt, er sei unanständig. Das ist nicht wahr. Wenn er wirklich unanständig wäre, so würde er amüsanter sein. Im Sinne des wiener Walzers ist er überhaupt kein Tanz. Er ist kein Tanz, weil er gelernt werden muß. Der wiener Walzer ist dem Tänzer der echte Tanz, weil er nicht einstudiert wird, sondern angeboren ist. Der Walzer ist angeboren wie die Geige dem Zigeuner, wie die Gloire dem Franzosen, der Dollar dem Amerikaner, der Drink dem Engländer, das Menschenfressen dem Kannibalen.

Der Tango ist, wie gesagt, ein Fremder. Seine Beine sprechen eine Sprache, die wir nicht verstehen, und keine seiner Bewegungen kann so ins Deutsche übersetzt werden, daß der Deutsche sie lernen wird. Je besser der Deutsche den in seiner Muttersprache geschriebenen wiener Walzer versteht, desto weniger wird er das Kauderwelsch des Tango verstehen. Diese Sprache ist halb argentinisch, halb Barjargon um Mitternacht — eine Sprache, die unsre Damen und Herren niemals geläufig sprechen lernen werden. Es fehlt ihnen dazu an einem gewissen Sichgehenlassen der Schuhsohlen und etwas Mut, die Grenzen zu verletzen.

Der Tango braucht aber nicht zu verzweifeln. Nur nicht ängstlich! sagte der Hahn zum Regenwurm. Der Tango wird, schon weil er fremd ist, eine Weile gehen oder gegangen werden, weil er überhaupt weniger getanzt als gegangen und geschoben wird. Vielleicht gar eine Langeweile, die ich schon als Kiebitz festgestellt habe. Aber eines Tages wird der Tango unrettbar wieder verschwinden. Der Tänzer hat eine Jugendliebe im Herzen, und eine Jugendliebe ist unsterblich. Die Jugendliebe des Tänzers ist der wiener Walzer.

Antworten

Professor Karl Brunner, Polizeipräsidium zu Berlin. Sie enttäuschen mich. Es sah eine Zeit lang fast so aus, als seien Sie wirklich ein Polizeimann, den man sich gefallen lassen könnte. Aber das ist garnicht der Fall. Sie sind schlicht- oder schlechtweg: Polizeimann. Und wenn der Goethe-Bund auch noch so dumm ist, wird man sich doch hüten müssen, in Ihrem offenen Brief an Ludwig Fulda mehr oder andres zu erblicken als eine (vielleicht unbewußt vorgenommene) Bemäntelung allpreußischer Tendenzen. Ausnahmsweise ist einmal das fette Pathos der Bezirksvereine und Goethe-Bünde nur formal im Unrecht. Sachlich stimmts: gleichmäßig werden

Kunstwerke, gesundheitfördernde und aseptische Mittel und literarische Werke polizeilichen Schikanen ausgesetzt. Letzten Endes, Herr Professor, werden solche Dinge bei uns, nach all den hohen Worten des Parlaments und den gelehrten Auseinandersetzungen, von größenwahnsinnigen Kriminalwachtmeistern in die Hand genommen, und letzten Endes entsteht hier eine alberne Belästigung der Gewerbetreibenden und des Publikums durch Verwaltungsbeamte, die sich sowieso schon wichtiger machen, als sie in Wirklichkeit sind. Vor ein paar Tagen sind sie in Schöneberg herumgelaufen und haben alle Schilder mit der Aufschrift ‚Gummiwaren' aus den Fenstern gezerrt. Gewiß ist das lächerlich, aber doch nicht allein lächerlich: anmaßend ist es. Deswegen muß Ihnen und den Ihren, Herr Professor, bei jeder Gelegenheit, klargemacht werden, daß auch der Preuße merkwürdigerweise imstande ist, seine äußern Lebensumstände selbst zu regulieren, wie der Engländer, und daß man Sie und die Ihren, Herr Brunner, weder bei der Sittlichkeit noch beim Meldewesen noch bei der Erlaubnis zu öffentlichen Versammlungen braucht. Daß, abermals, in diesem Fall Ihr Gegner, der Goethe-Bund, nichts taugt, ändert nichts an der Tatsache, daß er tausendmal Recht hat. Wir haben den preußischen Beamtentyp, in dessen Kopf sich die Welt anders als sonst in Menschenköpfen oder gar nicht malt, über und über satt und wünschen keine Vergrößerung seiner Kompetenzen.

Fröhliche Ostern / von Theobald Tiger

Da seht aufs neue dieses alte Wunder:
Der Osterhase kakelt wie ein Huhn
und fabriziert dort unter dem Hollunder
ein Ei und noch ein Ei und hat zu tun.

Und auch der Mensch reckt frohbewegt die Glieder —
er zählt die Kinderchens: eins, zwei und drei . . .
Ja, was errötet denn die Gattin wieder?
Ei, ei, ei,
ei, ei,
ei.

Der fleißige Kaufherr aber packt die Ware
ins pappne Ei zum besseren Konsum:
Ein seidnes Schnupftuch, Nadeln für die Haare,
Die Glitzerbroche und das Riechparfuhm.

Das junge Volk, so Mädchen wie die Knaben,
sucht die voll Sinn versteckte Leckerei.
Man ruft beglückt, wenn sie's gefunden haben:
Ei, ei, ei,
ei, ei,
ei.

Und Hans und Lene steckens in die Jacke,
das liebe Osterei — wen freut es nicht?
Glatt, wohlfeil, etwas süßlich an Geschmacke,
und ohne jedes innre Gleichgewicht.

Die deutsche Politik: was wollt' ich sagen?
Bei uns zu Lande ist das einerlei —
und kurz und gut: Verderbt euch nicht den Magen!
Vergnügtes Fest! Vergnügtes Osterei!

Rundschau

Marie Antoinette

Ein Stück Historie in fünf Bildern von Desider Szomory. Es hätten aber auch acht oder vierzehn oder neuneinhalb Bilder sein können. ‚Marie Antoinette‘ ist nämlich eine richtige Ausziehkomödie (nicht im frivolen, sondern im tischlerischen Sinn), die sich nach vorn und rückwärts beliebig verlängern läßt. Bescheiden, wie es sich dem großen Thema gegenüber ziemt, erschöpft sich die Phantasie des Dichters in den Tatsachen der Historie. Was zwischen diesen gelegen sein mag, bleibt respektvoll unenthüllt, ungedeutet, unangetastet. Es ist kein zwingend logisches, kein psychologisches, wohl aber ein streng chronologisches Theaterstück. Hätte der Autor seine Akte weggelassen und die Zwischenakte gedichtet, wäre es vielleicht ein Schauspiel geworden, So läßt sich dem Drama nichts Böses nachsagen, als daß es keines ist. Auf eine gebildete, noble und taktvolle, durchaus hoffähige Art wird das Schicksal des armen Königs Ludwig und der noch ärmern Marie Antoinette bühnenmäßig dargestellt. Jede Offizerstochter kann ihren Vater beruhig zu Szomorys Bilderserie führen. Er wird nicht verdorben werden. Höchst königlich bewährt sich in Maria Theresias Tochter das Blut der erlauchten Mutter. Und daß dieser Mutter sowie des Schlosses Schönbrunn im Laufe des Abends wiederholt zärtlich gedacht wird, erweist sich für lokale Verhältnisse als ein sehr talentierter dramaturgischer Einfall. Einmal entsinnt sich Marie Antoinette sogar, daß Maria Theresia ihr „Toni“ gesagt! Es ist ein dialektischer Griff ans Herz.

Seiner Vornehmheit wohl vor allem hat Szomorys Werk den Zutritt ins Deutsche Volkstheater zu danken (ohne etwas rechtschaffenes Königtum wäre Direktor Weisse kaum in die Niederungen der Revolution hinabgestiegen), dann auch dem Umstand, daß hier der Frau Ida Roland neuerdings Gelegenheit geboten wurde, sich königlich zu betätigen. Man weiß, daß sie das Imperiale im kleinen Finger hat. Und daß für den geschmeidigen Wuchs ihres Talents zu arbeiten, jedem dramatischen Schneider ein Vergnügen sein muß. So sitzt ihr auch die Dornenkrone wie angegossen. Man kann nicht fürstlicher wimmern, als sie es tut. Vom Beginn an — die Rolle will es so — durchaus Maria und gar nicht Antoinette, hat sie nicht viel andres zu tun, als in mehreren Nuancen, stolz und zerknirscht, gebrochen und verklärt, fassungslos und voll edler Fassung, Tränen zu sprechen und Gespräche zu weinen. Kinderspiel für die Mordsenergie dieser Frau. Sie mischt, mit einer wahrhaft pharmaceutischen Begabung, aus ihrer Nervosität und ihrer Klugheit Tränke, die, frisch verkostet, beinah so munden, als wären sie aus dem heißen Quell eines Ingeniums geschöpft. Allmählich erst merkt man die Chemie. Und schmeckt die Künste hinter der Kunst. Als Marie Antoinette liefert Frau Roland ausgezeichnete, ergreifende Ergriffenheiten. Fraglos, die Seele, die sie im Busen und auf den Lippen trägt, funktioniert. Und darauf allein

kommt es an. Ob die hier dargebotene Kunst das Produkt eines leidenschaftlichen Herzens, oder ob das hier dargebotene leidenschaftliche Herz ein Kunstprodukt, bleibt schließlich egal.

Ludwig: Herr Kramer. Eine geknickte bourbonische Lilie. Er war, im Bewußtsein, daß ‚Glück' und ‚Schwäche' seine darstellerischen Aufgaben, bis zum Ende wie festgenagelt auf einem und demselben Mezzoforte der Stimme, der Haltung, des Tempos. Farblosigkeit kann man kaum besser mimen. In der Nationalversammlung (des ersten Aktes) unterließ er jeden Versuch zur Charakteristik. Oder vielleicht wollte er hier darstellen: der König eine Puppe. Später kam der gute Gatte und Vater schön und still zum Vorschein. Das bißchen Ergriffenheit, das er verriet, ließ den größern Fonds von Ergriffenheit ahnen, den er verhielt. Sehr würdig war Herr Kramers tenue bei Empfang des Todesurteils. Wenn man bedenkt, wie selten ihm so was in seiner Praxis noch zugestoßen ist!

Für Szomorys historisches Spiel war das gesamte Personal des Volkstheaters, einige mehrfach, an der undankbaren Arbeit. Halbwegs einer Rolle ähnlich der in die Königin verliebte Gardeoffizier, den Herr Onno zu spielen hat. In jedem Akt einmal darf er zu spät kommen und etwas gepreßtes Leidenschaftliches äußern. Das kann er wie kein Zweiter. Ein erstarrtes Tremolo, so steht er da, wirft dann, mit einer kurzen heftigen Drehung des Schultergürtels einen Bund lodernder Worte in den Saal, schlägt zwei-, dreimal ein r an, das wie ein Wirbel auf schwarz verhängter Trommel klingt, und stürzt resultatlos ab. Schade, daß sein Talent der leidenschaftlichen Rede in der Nationalversammlung nicht verwertet scheint. Hier fehlt zur Komplettierung der guten Arbeit, die der Regisseur Herr Reusch geleistet, ein Hinreißender, ein Fanatischer, ein Flammender. Aber freilich fehlt auch der Text, an dem sich solche Flamme entzünden könnte. So asthmatisch war die Historie doch wohl nicht, wie man nach dem Atem, den sie da über die Szene wehen läßt, schließen müßte. Alfred Polgar

Rösickes Geist

Im Hinblick auf die psychologische Folgerichtigkeit der Handlung ist Georg Hirschfelds neue Komödie ein Stück mit verbogenem Rückgrat, im Hinblick auf die dramatische Spannung sogar ein Stück ohne Rückgrat, aber im Hinblick auf den dichterischen Gehalt eine ehrenwerte literarische Leistung. Sie wurzelt im berliner Kleinbürgertum und holt aus diesem dankbaren Milieu allerlei spaßhafte Wirkungen. Der Uhrmacher Elimar Krusch ist ein verschrobener Kauz, der sich weit mehr um seine astrologischen Erfindungen als um die natürlichen Bedürfnisse seiner robusten Frau Grete kümmert. Diese langweilt sich sattsam und wird aus ihrer tristen Lage unverhofft befreit durch die Rückkehr ihres (angeblich verschollenen) ersten Mannes Franz Otto Rösicke. Umsonst sucht ihr der ‚Redakteur' Johannes Salzwedel einzureden, daß dieser Rösicke nichts andres sei als ein spiritistisches Materialisationsphänomen. Franz Otto liefert handgreifliche Beweise seiner Körperlichkeit und zieht nach einigen Scharmützeln siegreich mit seiner Grete von dannen. Das Publikum des münchner Schauspielhauses brachte der Kömödie, obwohl Siegfried Raabe als Elimar alle Minen seiner im besten Sinne malerischen Darstellungskunst springen ließ, erschreckend wenig Verständnis entgegen. Hans Harbeck

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Carl Hauptmann: Krieg, Ein Tedeum. Kurt Wolff.

Franz Werther: Der Kuß des Herzogs, Operette, Text von Gustav Quedenfeld und Philipp Weichand. Rubin-Verlag.

Uraufführungen von deutschen Werken

20. 3. Paul Wilhelm: Der Marterfteig, Vieraktiges Drama. Wien, Exl-Bühne.

25. 3. Julius Maria Becker: Der Strohmann, Fünfaktiges Drama. Aschaffenburg, Stadtth.

27. 3. Otto Knapp: Der Kenner, Schspl. Stuttgart, Hofth.

29. 3. Karl Adolf Metz: Wahrheit, Schspl. Gießen, Stadtth.

30. 3. A. W. Kastner: Das Urbild des Ischarioth, Drama. Gotha, Hofth.

31. 3. Hermann Burte: Herzog Utz, Fünfaktiges Drama. Mannheim, Hofth.

Marquardt van Vrhndt (Ewald Gerhard Seeliger): Die dumme Doortje, Eine holländische Komödie in drei Akten. Wien, Volksbühne.

Nachrichten

Der Intendant der münchner Hofbühnen Clemens Freiherr von Franckenstein ist nach anderthalbjähriger Amtsführung zum Generalintendanten ernannt worden.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. George Hazelton und Benrimo: Die gelbe Jacke, Ein Schauspiel aus dem Chinesischen in drei Akten. Kammerspiele.

1. Das Kammerspielhaus wurde zum Raritätenkabinett.

2. In den szenischen Scherzen steckt der Reiz der Sache.

3. Eine hervorragend gründliche Lektion über den Ursprung des chinesischen Dramas.

4. Eine ethnographische Kuriosität.

5. Das Stück ist übertrieben simpel und kindlich, ohne jeden Untergrund, fast nur auf Solospiel gestellt.

*

II. Hans Kyser: Erziehung zur Liebe, Ein ernstes Spiel in vier Akten. Deutsches Künstlertheater.

1. Das Liebesdrama taugt nicht viel, aber es hebt sich zu einer Szene, um derentwillen es seine Aufführung und seinen Erfolg beanspruchen darf.

2. Dies Stück, das im ganzen lange nicht schwer genug wiegt, um die rührenden Bemühungen der Zensurbehörde zu rechtfertigen, hat in seinem dritten Akt eine Szene, aus der ein Dichter redet.

3. Ein Werk, das als allzu rumoriges Jugendstück anfängt und zu einem Drama der sich anziehenden und auseinanderfallenden Generationen erstarkt.

4. Man muß dies ‚ernste Spiel' eigentlich von der heitern Seite nehmen, um einigermaßen schmerzlos darüber hinwegzukommen.

5. Diese noblen künstlerischen Absichten und Gestaltungen durch ein Verbot zu entwürdigen: das in der Tat wäre ein Kunstskandal gewesen.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg. Druck: A. E. Fischer, Gera-R.
Alleinige Inseratenannahme: Annoncen-Expedition für Fachzeitschriften m. b. H. Berlin W. 15 Fasanenstraße 68.

Das erotische Problem bei Heinrich Mann / von Friedrich Markus Huebner

Das Thema ‚Liebe' scheint mir bei Heinrich Mann heftiger und feinfingriger als bei irgendeinem andern Dichter von heute gedreht und gewendet zu werden. Im Vergleich mit ihm wirkt d'Annunzio schönrednerisch, Przybyszewski ausflüchtig, Wedekind hausbacken. Am ehesten möchte seinem besondern und unbestechlichen Verfahren August Strindberg gelegentlich nahekommen.

Um ganz genau zu sehen, schiebt Heinrich Mann das Drum und Dran der Liebe, also ihren gesellschaftlichen Maskenaufputz nach Kräften in den Hintergrund nebensächlichen Beiwerks. Was den Feinkunstwerken eines Maupassant ihren so ausgemacht sinnlichen Beigeschmack giebt: dieses Geraschel seidener Dessous, dieses üppige Mobiliar verschwiegener Garçonnieren, diese lüstern verdeckten Wortwechsel vorm letzten Ziel — das alles findet sich zwar ebenso in den Werken Heinrich Manns, und gewiß sehr schlagend und sehr farbig, aber, recht besehen, dennoch nicht um seiner selbst willen, sondern beinahe wie nur notgedrungen, wie entgegen des Dichters eigenster Anteilnahme. Am liebsten, so spürt man, ließe er dergleichen abseits, um nichts weiter zu zeigen und darzustellen als das erotische Problem, die gleichsam abstrakte Fehde der Geschlechterbeziehung. Immerhin schwankt sein Bild. Und wie er den Einen als fast ungeschlechtlicher und überschamhafter erotischer Ideologe erscheint, sagen Andre, unter Hinweis auf zahllose schwüle Szenen, keuchende Wollust-Dialoge, tierisch-gehetzte Nymphonamen-Gestalten diesem Schriftsteller einen gewagten und ausgemachten Sensualismus nach

Die erotische Angelegenheit ist bei Heinrich Mann eine Angelegenheit des Einzelnen. Er weicht damit also erheblich von Wedekind ab, der an Stelle der Liebe mehr ihre äußeren ‚Betriebs'-Formen und öffentlichen Moralsatzungen kritisiert. Und er trennt sich nicht wenig von Ibsen, sofern der das erotische Problem vorzüglich als ein sozial- und ehepsychologisches prüft. Wo Heinrich Mann einmal allgemein wird und, wie etwa in der ‚Kleinen Stadt', das Liebesleben einer ganzen Ortsgemeinde aufschreibt oder, wie

in ‚Zwischen den Rassen‘, seine Aufmerksamkeit breitern Mischblutbedingnissen widmet — auch da noch sammelt das eigentlich Heikle und Fragwürdige sich nicht so sehr in den objektiven Liebeskonflikten wie in den jeweils subjektiven Sexualbeanlagungen der Liebespartner. Zuletzt erregen die Geschlechter sich überhaupt weniger an ihrer zufälligen Begegnung und wechselseitigen Eigenart, denn an ihrem eigenen Vorbegriff von Liebe und Liebeserfüllung. Man ersehnt vom fremden Gesicht und Körper nicht diese, sondern das durch sie Mögliche, das Elementare, die Liebe selber. Heinrich Mann dringt auf den ewigen und eigentlichen Kern des erotischen Problems vor, ihn bald pathetisch, bald sarkastisch abhandelnd, als den grellen, überzeitlichen Konflikt zwischen Sexualismus und Individualismus.

Man weiß: dieser Konflikt mißt nicht unter allen Menschen gleich. Ein großer Teil ist, der ihn nur von ferne oder gar nicht spürt. Die Bücher Heinrich Manns wimmeln von ihnen. Es ist ihm eine fast grausame Lust, die stumpfe erotische Anlage solcher Typen, ihre faule Aufgeblasenheit, ihre läppische Liebessprache, ihr nicht-animalisches und nicht-intellektuelles, zwitterarmes ‚Geilwerden‘ drastisch bloßzulegen. Er schreibt den Roman ‚Im Schlaraffenland‘, der eine einzige Hohnlache über die Stümperei und zahme Erpichtheit der normal und bieder ‚Liebenden‘ ist, der heillos Viel-zu-Vielen, die nicht einmal zur Wollust den grimmigen Mut und den wählerischen Geschmack haben. Er parodiert ihren Begriff amoureusen Glücks, weil trüber Schacher dahinter steckt oder jämmerliche Gemütsschwelgerei. Er verspottet ihre Enttäuschung, über die sie mit so muffigen und ahnungslosen Vernunftgründen hinwegkommen. Er erblickt, wo die Welt von Sitte und Anstand redet, grade da die Zeichen grundsätzlicher erotischer Widersittlichkeit.

Einen Grad höher — wenn nicht moralisch, so doch aesthetisch — stehen jene, die der Liebe nachgehen mit der Keckheit des Jägers, ohne daß auch sie zu sich und ihrem Beginnen irgendwie ein übersinnliches Verhältnis hätten. Es sind diese nervigen, eleganten Don Juans in den italienischen Seebädern (Pardi, Piselli), diese leidenschaftlichen Operndivas, die nie in Gefahr stehen, sich untreu zu werden und sich zu verlieren, weil sie nichts zu verlieren haben und einfach hoch-gezüchtete, schöne, vielerfahrene Genußwesen sind (die Franchini). Ihre Konflikte sind nüchterner Art: Geldsorgen, Intrigen, Prellereien, physische Verstimmungen. Ihr Leben verrauscht wie ein Fest, blendend und gefährlich verschlungen, und es ist nicht ohne ein Gran von Huldigung, wie Heinrich Mann das Tempo, die tierische Unschuld und die heißen Versündigungen dieser unbefangenen Existenzen versinnbildlicht.

Aber sein Ernst, sein Erbarmen und seine äußerste Kasuistik gehört den Dritten, den Strengen, den Berufenen, in deren Denken und Wollen der Liebestrieb hereinbricht als das Ur-Antipodische. Ich erwähne gleich, daß Heinrich Mann nur ein einziges Mal diesen Konflikt harmonisch und bejahend gelöst hat: in dem Roman der Herzogin von Assy. In ihr, der Herzogin, endigt alles zur Einheit: Sichhingeben, Sichzurücknehmen, Geschlechtsein und Geistpersonsein. Sie ist ein Weib von übermenschlichem Instinkt-Gleichgewicht. Laster ist ihr ein unbekannter Begriff. Was immer hohes Lebensgefühl schafft, bewillkommnet sie in Zutrauen und Überschwang. Fieber, Rausch, Unglück, Enttäuschungen: alles trägt nur bei, ihr das Leben und die eigene Wünschenswürdigkeit desto kostbarer hinzustellen.

Eine so selbstfrohe und heidnische Auffassung ist den übrigen Feinerotikern versagt. Aus Müdigkeit? Aus überspitzter Lüsternheit? Aus Mangel an bereitwilliger Illusionseinfalt? Auf alle Fälle sind sie nicht gewillt, zu sinken. Denn als Unvernunft, als moralische Einbuße empfinden und bestaunen sie dies: daß ein Körper zu ihnen hinverlangt, zu ihnen hineinwill, sie ‚erlösen' will aus ihrer umhegten und stolzen Einsamkeit. Das Glück und der Glücksbegriff wird an diesem Punkt zur peinvollen Versuchung, der man nur zum tiefsten Schaden seiner Seele unterliegt. Überdies: — weiß man nicht alles schon zum Voraus? Hat an allem die Phantasie sich nicht schon längst wund probiert? „Ich habe lieben wollen, meiner Einsamkeit entkommen, mich in ein zweites Wesen flüchten. Aber man erlebt nichts, was man nicht schon innerlich selbst wäre!" So stöhnt Claude Marehn in der ‚Jagd nach Liebe' und so empfinden alle: die stolze Ute, die Garlinda, die Branzilla und die Männer Mario Malvolto, Timander, der Tyrann, Andreas, Roland. Die Liebe für sie bedeutet etwas Irrtümliches, etwas Entkräftendes und im Kern Unreines. Sie wirft den geistigen Menschen um. Sie verengt das Ich-Bewußtsein. Sie trübt den Scharfblick. Sie knechtet und zielt eifersüchtig auf Gegenknechtung. Sie gaukelt die Erlösung vor und bietet doch nur Sensationen der Tastnerven. Sie lockt mit Ideal-Empfindungen und das Ergebnis ist der neblig-niedere Begierden-Wirrwarr. Sie scheint wie die Rechtfertigung und Läuterung des Daseins und schafft, wahrgeredet, das Gegenteil: Undasein, Chaos. Der geistige, zu einer Aufgabe berufene, vor sich selber verantwortungspflichtige Mensch unterliegt ihr, santa venere, nie ungestraft, wie es der Dichter Malvolto sagt, dessen Talent versiegt, weil er zu restlos sich einer Frau überantwortet: „Wenn wir fertig sind, das Mädel und ich — wie viel Monate Hygiene und strenger Langeweile werde ich dann brauchen, bis ich alles wieder gut gemacht habe! Ob sie ahnt, daß sie mich jetzt schon einen halben Roman kostet?"

Der Widerwille bei Einzelnen geht bis ins Körperliche. Flora Garlinda, Ute, die Branzilla prahlen förmlich mit ihrem Jungfrauentum. Die Schauspielerin Leonie ruft „mit einer herrischen Begeisterung, worin ein Geheimnis mitklang": „Keine Berührung! Nie! Meinen Körper kann ich Keinem geben! Solange ich lebe, nicht!" Der Akt ist für diese Frauen der Gipfel des Grauens, für die Männer eine abgeschmackte Pantomime. Die Lust der Nerven wird nicht aufgewogen durch die Unlust des persönlichen Sichselbstverlierens, der für einen Augenblick oder für eine längere Dauer eingetretenen Sexualhörigkeit. Das Opfer an Charaktertum, an epidermalem Gefeitsein zeitigt nur Reue, nur Unsauberkeitsgefühl. Und wo, über tausend Hemmungen hinweg, endlich ein Paar sich seelisch und sinnlich einander ergibt — wie Andreas und Lola in ‚Zwischen den Rassen' — selbst da ist ungewiß, ob nicht nur ein Waffenstillstand zustande kam und über kurzem wieder die Verfremdung, der uneingestandene Verrat, das beiderseitige sexuelle Mißvergnügen zu Tage treten wird.

Man kann nicht sagen, daß angeborene Frigidität oder erworbene psychophysische Impotenz das letzte Hindernis sei. Diese Künstler, Dichter, Schauspieler, Weltdamen sind der Anlage nach alle begehrlich und viel eher liebestoll denn platonisch. Im Zusammenprall grade zwischen überflutender Begehrlichkeit und ständiger vom Verstand her befohlener Enthaltung liegt die besondere, charakterologische Verzwicktheit. Mehr als einmal zerbricht Einer die Fesseln und rast sich aus in Unzucht und Selbstbesudlungen, um hernach desto überzeugter und entweder stolzer oder hoffnungsloser zu sich und seiner Verlassenheit zurückzukehren.

Der unterliegende Teil im Durchschnitt ist also das Geschlecht; es wird beiseite gestoßen, verneint, verstümmelt. Zum Triumph des selbstherrlichen Individuums. Dem fragwürdigen Glücke liebenden Sichwegschenkens und Festlegens zieht dieses immer noch die liebeleeren Entbehrungen herumschweifender Freiheit vor. Der Genuß einer hitzigen, aber, ach, so gewöhnlichen Umarmung wiegt ihm nicht auf den andern verfeinerten Genuß am Sich-unanfechtbar-Wissen, am Darüberstehen, am Sichselbstbewahren.

Erkennt man das Typische und Zeitpsychologische in diesen Verhältnissen? Heinrich Mann hat damit mehr als Einzelfälle und subjektive Erdichtungen gegeben. Seine Bücher formulieren Ich-Verfassungen, die, heute noch verstreut, morgen der Notstand einer immer zunehmenden Mehrheit sein werden. Seine Fragestellung ist die genaueste, seine Antwort die düsterste. Ich fürchte, die gute Zuversicht der Sexualreformer wird angesichts der Bücher dieses Heinrich Mann nicht wenig ins Schwanken geraten.

Scheiterhaufen

Scheiterhaufen? Holz wird von unten nach oben geschichtet und mit einer einzigen Flamme von oben nach unten erhitzt, durchstrahlt, entzündet. So ist auch Strindbergs ‚Scheiterhaufen'. Vom letzten Akt her werden zwei hölzerne, demonstrative, eintönige, monomanisch verzerrte Anfangsakte nachträglich legitimiert und in Glut gesetzt. Bis dahin ist ‚die Mutter' ein Monstrum, das den Hauptreiz jeder bessern Schreckenskammer bilden könnte. Sie hat das Wirtschaftsgeld nicht verwendet, um Mann und Kinder und Dienstboten zu ernähren und die Wohnung zu heizen, sondern um einen Liebhaber auszuhalten, mit dem sie zuerst nur den Mann, später die Tochter dazu betrügt. Seit jener, dank jener grauenhaften Kindheit schleppen Tochter und Sohn einen schwachen Körper, ein verkümmertes Herz, eine scheue Seele durch ein wertloses Dasein. Da schon einmal abgerechnet wird, kommen durch einen Brief des toten Vaters immer neue Schändlichkeiten dieses Mütterchens zutage — gemacht, uns völlig abzustumpfen. Aber Strindbergs Künstlerschaft versagt auch hier nicht. Eh' es zu spät ist, schlägt sein blinder Haß die Augen auf und sieht, daß die Verbrecherin genau so leidet wie die Opfer; daß sie nicht wärmen konnte, weil sie selbst gefroren hat; daß sie gewürgt hat, weil sie selbst als Kind nie frei hat atmen dürfen. Die Sünden der Eltern werden heimgesucht . . . Durch den dritten Akt ist dieser ‚Scheiterhaufen' ein Vererbungsdrama geworden, gegen das die ‚Gespenster' ein bißchen spießbürgerlich anmuten.

Strindbergs Härte ist herrlich. Nur zweimal wird er weich: da er das Zärtlichkeitsbedürfnis der Mutter enthüllt; und da er Bruder und Schwester in einem balladesken Gemisch von Bangigkeit und Seligkeit einander umschlingen läßt. Soweit er sonst Mitleid mit dem überkommenen Jammer der Kreatur äußert, knirscht ers so wild zwischen den Zähnen hervor, daß es sich wie besinnungslose Wut anhört. Er beweist schließlich sein Mitleid weniger durch Worte als durch die Tat. Er erträgt es nicht, daß der Jammer sich fortzeugt. Er beendet ihn. Er rottet die Familie aus. Wohltätig wird des Feuers Macht, das die Kinder zeitlebens zu ihrem körperlichen und seelischen Schaden entbehrt haben. Es sind die Einfälle eines Genies, von einer schauerlich-skurrilen Wirkung ersten künstlerischen Ranges: daß die Mutter entlarvt wird, weil sie sogar das Feuer, das den verräterischen Brief auffressen

sollte, zu sparsam entfacht hat, und weil der Sohn deshalb die Reste findet; daß, zweitens, wiederum durch Feuer die Mutter zum Freitod getrieben und das Geschwisterpaar vom Leben erlöst wird. Am Schluß glüht das Haus, das so viel Elend gesehen, feuerrot wie Strindbergs Zorn gegen eine Welt, die die Armen schuldig werden läßt und sie dann der Pein überantwortet. Hier ist es nicht bloß der Zorn gegen das Weib, der repräsentative Zorn des ganzen Männergeschlechts, der ein paar Werke des jungen Strindberg pantherhaft schön und erhaben durchtobt. Jetzt ist die Menschheit seinem Zorne reif. Der Eidam ist nicht besser als die Mutter und die Tochter nicht schlechter als der durchschnittsgute Sohn. Aber tief ergreifend, wie der Schmerz der Tochter über die Nichtigkeit des höchsten Glücks, ist Strindbergs Schmerz über die Nutzlosigkeit auch dieses großartigen Zornes. Sie kommt ihm hin und wieder zum Bewußtsein. Dann verschleiert sich seine Stimme. Er weint nicht; aber er muß sich der aufsteigenden Tränen erwehren. Er könnte ruhig weinen. Weinende Männer sind gut, sagt Goethe. Aus diesem Stück, und grade aus seinen Bösartigkeiten, Düsterkeiten, Grausamkeiten und Unerbittlichkeiten, spricht, ruft, schreit Strindbergs Güte.

Wenn man es diesmal verstand; wenn man wie unter einem Alb keuchte; wenn man die Krallen des Schicksals an der Gurgel dieser Menschen und an der eigenen spürte; wenn man Mitleid mit ihnen und Furcht für sich selber empfand: so war das Reinhardts Verdienst, das zu groß ist, um bereits nach einer oder zwei Vorstellungen historisch werden zu dürfen. Seine Kunst belebt das Unbelebte. Man sitzt zehn Meter von einem Ventilator, der aufs Kommando des Inspizienten zu fauchen beginnt, und glaubt, daß Naturgewalten zügellos durch grauen-volle Zimmer und über delirierende, frostgeschüttelte, verzweifelt schreiende Menschen hinfegen. Papiere, Palmen, Bilder, Fenster, Gardinen, Türen, Schaukelstühle bleiben nicht Requisiten und Versatzstücke, sondern führen den Flackertanz von höchst realen Gespenstern auf, in den Impromptus und Walzer disharmonisch schrillen. Die Bühne flammt von schwarzem Feuer — lange, bevor sie tatsächlich in Brand gerät. Aber die Spukelemente drängen sich nicht vor. Unverwischt ertönt der Rhythmus des Werkes, weil uns die Worte fast aller dieser infernalischen Abrechnungen mit äußerstem Nachdruck eingehämmert werden. Wie Reinhardt den Dialog behandelt! Man muß das Drama schon

früher gesehen haben, um seine Arbeit ganz zu würdigen. Für diese Würdigung traf es sich gut, daß zwei von den Schauspielern aus der alten Vorstellung stammten. Vielleicht übertrafen sie die beiden neuen Mitspieler auch deshalb, weil sie einmal gründlich falsch geleitet worden waren. Moissis blonder Sohn erinnerte, wie die Figur dieses Stücks an Ibsens Figur, von fern an seinen eigenen Oswald Alving. Im degenerierten Körper eine kränkelnde Seele. In der ekstatischen Stimme Zerrissenheit. Im bebrillten Auge die geistige und physische Hungersnot eines zwanzigjährigen Lebens. Das alles war eine furchtbare Anklage, die durch den einfachen Gesprächston kummervollen Vorwurfs womöglich noch verstärkt, aber durch Exzesse der Aufregung, die nicht unbedingt echt klangen, abgeschwächt wurde. Seine blonde Schwester mit leichenblassem Gesicht: Frau Bassermann, die, ähnlich wie der Bruder, in den Momenten der Tonlosigkeit giftigere Dolche gegen die Mutter gebrauchte als in den gellenden Ausbrüchen, weil dafür ihre Rhetorik vorläufig zu kurzatmig ist. Am Schluß käme es ihr, aber auch Moissi zugute, wenn die Geschwister vom Todessprung der Mutter bis zum eigenen Flammentod einander nicht mehr losließen, wenn Gerda nicht herumliefe, Friedrich nicht auf Stühle hüpfte — wenn ihre wunderbar rührenden Abschiedsvisionen ohne viel Mimik und Gestikulation allein durch die Stimme übertragen würden. Aber mehr ist an der Aufführung nicht auszusetzen. Die eiskalte Gemeinheit, die Herr Abel vor zwei Jahren für den Eidam hatte, ist inzwischen noch unheimlicher geworden. Und gradezu erstaunlich, wie die Bertens — wahrscheinlich garnicht gewachsen ist: wie nur ihre Qualitäten zur Geltung gebracht werden. Denn es gehört Reinhardt dazu, um diese Mutter in gleichem Takt mit dem heulenden Wind die Schubladen durchsuchen, um sie wie eine schwarze Ratte durchs Zimmer geistern, um sie so jäh und darum so packend aus süßlicher Alterskoketterie in eine wahre Herzensnot übergehen zu lassen. Diese aschenputtelhaft vergrämte und kindisch walzerfreudige Frau war abscheulich und beweinenswert, lächerlich klein und sinnbildlich groß in einem — die Musterleistung einer Mustervorstellung, die sich den Mustervorstellungen von ‚Totentanz' und ‚Wetterleuchten' ebenbürtig gesellt. Ein Terzett — ihr werdet nimmer seinesgleichen sehen oder doch erst dann, wenn ihm Reinhardt die ‚Brandstätte', ‚Gespenstersonate' und endlich auch den andern Teil von ‚Totentanz' hinterhergeschickt haben wird.

Die beiden Höflichs / von Kurt Tucholsky

Das ist in Amsterdam, zwischen dem westlichen Dock und dem Holzhafen — da liegt in einer hohlen Twiete eine Matrosenkneipe, deren unübersetzbarer Name so etwas wie ‚Zur lütten Laus' bedeutet. Wenn der wiegende Schritt urlaubernder Seeleute unregelmäßig wird, wenn die wilde Kraft, alles, alles bis aufs Hemd zu versaufen, hurra! im besten Brausen ist, dann wogt in den zwei niedrigen Stuben ein Meer von Betrunkenheit. Der Wirt, ein Witwer, ist so dick, daß ihn noch niemand vom Schanktisch hat weggehen sehen. Er gießt bedächtig ein, kassiert und wirft dem Getümmel ab und zu ein fettes Witzwort hin, das brüllend akzeptiert wird.

Aber wer bedient die Gäste? Wer stellt vor jeden sein Glas, läßt sich von den Maats in die Backen kneifen, wird, hochrot und blond, auf den Tisch gehoben, kreischend wie ein Huhn? Wer? Matje Fehrs. Vom Wirt das Schwesterkind: flink, anstellig und bei den Mannsleuten gut angeschrieben.

Man hört sein eigenes Wort nicht. Das tost und spektakelt und gröhlt, und Matje muß springen, daß alle ihren Grog haben. Da öffnet sich die Tür, und unisono brüllt der Chor: „Der Elefant! Muuh!" Ein Koloß nähert sich gleichmütig dem Schanktisch, reicht dem dicken Wirt mitfühlend die Hand und kracht auf einen Stuhl. Er ist der dickste Kapitän der Welt. Er blinzelt träge vor sich hin und kriegt seine Mischung. Matjes Lachen dringt von der anderen Stube herüber. Sie haben die Köpfe zusammengesteckt, die Gäste und Matje: eine Dummheit ist auszuhecken — und plötzlich fällt Matje wie eine Bombe auf eine Bank und lacht und lacht. Sie ist am Ersticken, sie piept, sie japst nach Luft, die Augen tränen ihr, und sie zieht den Atem in einem hohen Ton singend ein. Die Arme sinken, sie kann nicht mehr, der Kopf fällt vornüber auf die Tischplatte. Dann steht sie auf, und während die beiden Dicken sich anschweigen, pirscht Matje den Elefanten an und pickt ihm ein kleines Täfelchen auf den Rücken. „Hier ist hinten" steht drauf. Ihr Gesicht ist knallrot, sie bläst die Backen auf, um nicht loszuplatzen, das wundervoll blonde Haar hängt büschlig in die heiße Stirn. Da — der Wirt ruft sie an! Das ganze Lokal sieht gespannt hin, wie sich Matje aus der Affaire ziehen wird. Sie würgt das Lachen hinunter, kneift links einen Matrosen ins Bein, nur um etwas zu tun, und dann spricht sie. Die einzige Stimmlage, die ihr noch zur Verfügung steht, ist ein quietschiger Sopran. "W . . . wa . . . was soll ich?" Ob ihr etwas fehle? "N— nichts!" Und da ist es aus, und sie explodiert aufs neue und mit ihr die ganze Kneipe, und man reicht sie herum, und sie muß Püffe aus-

teilen, weil jeder sie küssen will, und muß doch lachen, lachen, lachen. Und einer von den Seeleuten, ein schmaler, braungebrannter junger Mann, der grade aus der Südsee kam, sieht ihr bewundernd nach, wie sich das Nebenzimmer ihrer bemächtigt, und sagt langsam: „Da möchte man die Zähne hineinschlagen, in dies blonde Stück Fleisch."

Und nachher ist Nacht, und nur die Unentwegten druseln noch an den Wänden, auf den Bänken, schnarchen und gähnen und rauchen verglimmende Pfeifen. Der Elefant ist fort, der Wirt macht ein Nickerchen. Die Lampen flackern und blaken. Wo ist Matje?

Sie steht hinten an der offenen Hoftür und sieht zum Nachthimmel auf. Ein durch hohe Mauern ausgeschnittenes dunkelblaues Viereck mit ein paar Sternen — alles scheint doppelt hoch, weil die Wände so lang sind. Aus dem geöffneten Flur fällt gelbes Licht. Sie ist still und erschreckend bleich. Schritte. Sie rührt sich kaum. Die Hände umklammern hart eine mörtelige Kante. Sie dreht sich nicht herum: sie weiß, wer kommt. Und sie läßt ganz, ganz langsam den blonden Kopf nach hinten sinken, damit ihn der da in seine Hände nehme, und beißt sich die Lippen blutig. Und empfängt unter Schauern einen Kuß, von dem sie bestimmt fühlt, daß er das Unglück ist, das Ende, das Verderben. Tut nichts: sie schließt die Augen und atmet sehr tief. Matje! Matje Fehrs!

*

Das sind die beiden Höflichs: die eine ist neuern Datums, und wir konnten neulich in ‚Was ihr wollt' bewundern, was da im Entstehen ist. Sie spielt alle Skalen des Gelächters, vom ersten Jubelschrei bis zur völligen Erschöpfung. Es war ein Genuß, diese wundervolle Frau lachen zu hören. Und man durfte es schon mit dem jungen Seemann halten, der grade aus der Südsee kam.

Die andre ist deutsch, deutsch bis in die Knochen. Nicht Thumann — sondern Schumann, und vielleicht noch Brahms. Und wenn das deutsch ist: der verbissene Trotz — nicht weinen, und ob ich draufgehe, nicht weinen! — wenn das deutsch ist, dieser leicht verzogene Mund, die Innerlichkeit, die Stille und das tiefbewegte Meer: dann ist die Höflich unsre Germania. Man möchte sie von Eichler in eine deutsche Landschaft hineingestellt sehen — man möchte dabei sein, wenn sie weiß und von der Sonne überglüht durch ein Ährenfeld geht. „Klingt im Wind ein Wiegenlied —". Storm! Storm!

Und sie konnte einen so traurig machen. Daß es einmal schief gehen würde, war sicher — es fragte sich nur, wann. Diese Stimme konnte klagen: es war ein heller Ton der Trauer, ein scheinbar modulationsloser, monotoner Singsang. Und kam das Unglück: sie schrie nicht. Sie nahm das geduldig hin; aber es wurde nie

wieder etwas Rechtes mit ihr. Sie konnte schwach die Hände heben — und Eine war abgestorben für ihr ganzes Leben; sie konnte lächeln, lächeln, in all der Schmerzlichkeit — und das Herz zog sich dir zusammen; es war viel, viel schlimmer, als wenn sie laut geklagt hätte.

Und was das Seltsamste war: man wurde dies Gefühl der heimlichen Angst, der leisen Besorgnis nie los, auch dann nicht, wenn sie heiter war. Ihre Franziska aus der ‚Minna von Barnhelm' hätte man in die Arme nehmen können, damit ihr nichts geschehe. Dabei war sie nie wehleidig; aber sie hatte stets etwas so Rührendes, daß man sie hätte streicheln mögen. Und wenn sie wirklich einmal weinte — dann weintest du mit.

*

Das sind die beiden Höflichs: die übermütige und die traurige. Hinter beiden aber steckt die eine, die tausenderlei nicht ist: keine Komödiantin, keine matte Limonade, kein Blauveilchen. „Ein Gartenbrunnen bist du, ein Born lebendiger Wasser. Stehe auf, Nordwind, und komm, Südwind, und wehe durch meinen Garten, daß seine Würzen triefen!" Das ist die Eine, die blond ist und süß und rassig, und die wir lieben. „Schelten Sie diese Liebe nicht: sie ist gut und fruchtbar. Sehnsucht ist darin und Bewunderung und eine ganze keusche Seligkeit."

Christian Morgenstern / von Julius Bab

Wie gütig ging dein heller Stern
uns auf am Morgen besserer Seelen.
Soll nun dein liebes Leuchten fehlen?
Du scheinst uns weiter, still und fern.

Ein jedes Fünklein kann erzählen —
drum spieltest du und scherztest gern —
von lösend großer Glut im Kern.
Du wolltest nie den Tod verhehlen.

Nun ist er da, und schwarz und schwer
trennt er dich ab von unsern Welten.
Doch heiter lachst du schon von oben her:

„Wie sollte mir dein dunkles Drohen gelten,
der ich gelebt hinsterbend in Begehr
von Wiederkehr zu hellerer Wiederkehr!"

Briefe von Wilhelm Busch

Aus einer Sammlung von siebzig Briefen, die bei C. J. E. Volckmann in Rostock erschienen ist und in der Rundschau dieser Nummer besprochen wird.

Es freut mich von Herzen, daß die naßkalte Witterung so günstig auf Ihre Moralität einwirkt. Sie lieben Ihre Freunde und verzeihen Ihren Feinden. Ach, du lieber Himmel! Wenns mir doch auch so ginge! Aber mich, mich abscheulich verhärteten Sünder hat noch immer das alte Testament beim Frack; obs regnet oder schneit oder die Sonne aus allen Löchern scheint, es bleibt dabei: So dich jemand auf den linken Backen schlägt, so reiße ihm das rechte Auge aus und wirf es von dir!

*

Ein recht schönes behagliches Wetter, eigentlich nur figürlich, mag ja wohl dazu dienen, unsre Feinde mal ein bissel zu vergessen, aber zum Verzeihen, meine ich, müßt' es ein so niederträchtiges Wetter sein, daß man keinen Hund vor die Tür jagen mag. Sie fragen: Soll ich? Sie müßten fragen: Kann ich? Man sagt wohl so hin: Sei nur ein Mensch, und du bist gut! Oh, lügenhafter Dünkel! Bei den besten Menschen, die mir begegnet, habe ich noch immer die Reißzähne von den Schneidezähnen ganz deutlich unterscheiden können. Aber ich hoffe! Ich bin Pessimist für die Gegenwart, aber Optimist für die Zukunft. Die Zucht und Züchtung im Verlauf einiger Milliarden von Jahren wird hoffentlich die Organe der Erkenntnis auf Kosten der Organe des Begehrens zu immer höherer Entwicklung bringen, bis endlich und zuletzt, aus freier Wahl, das Gegenteil von Etwas kommt. Doch weg mit dem Geklimper! Das schärfste Wort dringt solchen Dingen höchstens bis aufs Hemd.

*

Bei uns ist jetzt auch der volle und wahrhaftige Frühling gekommen. Da sitzen wir des Abends im Gärtchen unter dem alten Birnenbaum; der säuselt denn so leise vor sich hin und läßt seine Blüten heruntersinken, und manchmal fällt mir eine in den Wein hinein. Ganz fern im Stadtgraben da quaken die Frösche; von den Linden herüber, die auf dem Walle stehen, quinquilieren und seufzen die Nachtigallen. Nach alledem, wie duselt man so gut und gottergeben in sein Bett hinein. Ganz dicht dabei, in der Wand, pickt immer eine Totenuhr. Was tuts?! Haben wir nicht, Gott seis geklagt, noch siebenmillionendreimalhundertachtundneunzigtausendsechshundertzweiundzwanzigdreiviertel Jahre ganz unverbraucht vor unsrer Nase liegen? Wird man aus einem Leben herausgeklopft, huscht man ins andre wieder 'nein.

*

Sie sagen: Der Mensch hat sich nicht selbst gemacht. Könnt' ichs doch glauben! Ich glaube vielmehr, daß wir haftbar sind für unser Tun und Sein; besonders für das Letztere, welches das Erste ist. So sind wir, so ist unser Charakter: eine ganz bestimmt geartete Kraft. Er kommt ins Handgemenge mit anderen Kräften; man handelt; das Resultat erfolgt mit Notwendigkeit; und wenn wir auch im Rechte sind, so tut uns dennoch zuweilen der ‚Rücken' weh. Man leidet eben, weil man da ist; das ist die Kern- und Wurzelsünde. — Ja, aber man hat sich doch nicht selbst gemacht! — Wie? — Ist nicht die Quelle unsres Daseins die Liebe? — Und nun sagen Sie mir einmal: Warum schämt sich die Liebe??

*

Schopenhauer hat jedenfalls die ernstliche Absicht, deutlich zu sein, sonst wäre seine Schreibweise nicht so bündig, wie sich ein Mathematiker nur wünschen könnte. Zudem ist er, mein' ich, immer interessant, obgleich er stets dasselbe Thema variiert; denn dieses Thema ist ja unser Fleisch und Blut. Freilich, Kant wird vorausgesetzt. Den Intellekt darf man nicht als etwas Apartes, Losgetrenntes ansehen, sondern als ein Produkt des Willens, dem es in seiner Dunkelheit unheimlich geworden. Der Intellekt ist ein Organ. Er bringt die Motive in Wechselwirkung; er schließt; aber der Wille be-schließt. Wie oft folgen wir, der reiflichen Überlegung zum Trotz, im entscheidenden Momente dem dunklen Drange, dem plötzlichen Impuls! Der Wille ist Kraft; der Intellekt ist Form. Der Intellekt ist sterblich; der Wille lebt, solang er will. Der Gedanke an den Tod scheint mir deshalb meistens so verdrießlich, weil der Einem die Laterne auspustet und Einen in eine neue Haut steckt, von der man nicht weiß, ob sie besser ist als die, welche man ausgezogen.

*

Schopenhauer hielt sich an die Erfahrung, daß berühmte Männer meist ausgezeichnete Mütter hatten. Das Wort ‚Herz' nimmt er jedenfalls nicht im landläufigen Sinne. Er würde, denk' ich, ungefähr so sagen: Der Wille, die Energie, die geschlechtliche Kraft, vererbt vom Vater; beim Intellekt, dem Denkorgan, macht sich der Einfluß der Mutter geltend. Ein hoher Grad von Willen und Intellekt, vereinigt, gibt Genie. Sind die Frauen nicht Meister in List und Schlauheit? Zeugen List und Schlauheit nicht von scharfem Intellekt? Wenn der alte Brummbartel von den Frauen nichts Gutes erwartet und ihnen nichts Gutes gönnt, so ist das eine von seinen Schrullen. Übrigens können die Frauen der modernen kultivierten Welt sich damit trösten, daß sie's besser haben als früher und anderswo; und so gehts hoffentlich weiter. Eine von Schopenhauers Schrullen ist auch seine Ansicht über

Heilige. Hätte es je einen wahrhaftigen Heiligen gegeben, hätte es jemals einer zur totalen Verneinung des Willens gebracht, so wäre die Welt bereits erlöst. Nun behalten die Juden Recht: Der Messias muß noch kommen.

*

„Jugend ist relativ." Ja! Auch zwischen Weibern und Männern. Mit siebzehn Jahren ist so ein Mädchen fix und fertig für Bett und Ball und wohlgeübt in allen Künsten des Krieges und des Friedens, während der gute Jüngling dieses Alters mit der Mappe unterm Arm noch ganz bescheidentlich zur Schule wandelt. Kaum daß er mit fünfundzwanzig Jahren ein wenig für voll genommen wird. Aber das Auge der ewigen Gerechtigkeit da droben blinzelt scharf. Die eben erwähnte Jungfrau ist nun schon längst, wie man zu sagen pflegt, „aus dem Schneider heraus"; sie ist ausgemerzt und abgemeiert, und wehe ihr, wenn sie dem Schicksal zu trotzen wagt. Es kommt der frische blühende Nachschub auf den Ball, und dann heißts: So alte Knochen sollten sich doch lieber ausruhen und zu Hause bleiben! Ein Glück, wenn sie noch einen erwischt und in den heiligen Stand der Ehe zu sich hernieder zieht. Mit fünfzig Jahren kann sie nur noch ausnahmsweise ein Kind kriegen, während der Mann von fünfzig Jahren nur ausnahmsweise keine Kinder mehr machen kann. So gleicht sich die Sache recht nüdlich aus. Wären Sie so alt wie ich, so würde ich zum mindesten zehn Jahre jünger sein als Sie. Sie fühlen sich noch jung; ich auch. Das ist recht schön und brav von uns. Aber damit alles seine Richtigkeit hätte, müßten wir auch von andern für jung gehalten werden. Ach, du grundgütiger Himmel! Wenn ich dran denke, was ich dachte, als ich zwanzig Lenze zählte! Da kamen mir die Leute unsres Schlages so schrecklich alt und eigentlich so vor, als dürften sie getrost von hinnen scheiden und Platz der Jugend machen. Unliebsam, aber wahr!

*

Hierbei mit Dank die Bücher zurück! So eigentlich angeregt hat mich nur die kleine Schrift über das Jagen und einer der vorangestellten Wahlsprüche. Die Folgerung, zu der das Schriftchen kommt, hat meinen vollen Beifall; die Voraussetzung aber ist falsch. Der Voraussetzung: „Der unverdorbene Mensch hat von Natur bei allen Leiden seiner Mitgeschöpfe ein unangenehmes Gefühl" — ist falsch. Das Leiden, die Marter hat vielmehr etwas schauderhaft Anziehendes, es bewirkt Grauen und Ergötzen zugleich. Haben Sie jemals den Ausdruck von Kindern bemerkt, wenn sie dem Schlachten eines Schweines zusehen? Nein? Nun, so rufen Sie sich das Medusenhaupt vor die Seele. Tod, Grausamkeit, Wollust — hier sind sie beisammen. Muß ich Ihnen sagen,

nach dem, was ich so oft gesagt, wie das kommt? Der gute und der böse Dämon empfangen uns bei der Geburt, um uns zu begleiten. Der böse Dämon ist meist der stärkere und gesündere; er ist der heftige Lebensdrang. Der gute Dämon aber winkt zurück, und gute Kinder sterben früh; ihnen sind die Engelsflügel nicht abgeschnitten. Kurzum, der natürliche, unverdorbene (?) Mensch, also besonders das Kind, muß überwiegend böse sein, sonst ist seines Bleibens nicht in dieser Welt. Und die Jagdlust? Die Jagdlust ist ein Stück Lebenslust. Sie ist eine Übung der Daseinsbedingungen: List, Scharfblick, Kraft, Gewandtheit, verbunden mit dem Reiz der Grausamkeit. Sie ist folglich natürlich, folglich bös. Und die Strafe bleibt nicht aus. Jeder Jäger wird mal ein Hase, früher oder später, denn die Ewigkeit ist lang. Was mich betrifft, so werd' ich jedenfalls, nachdem ich ein- oder zwei- oder drei- oder hundertmal gestorben, ein Spatz. Mein Weibchen wird ein Nest zusammenzotteln unter dem Dach; es wird Eier legen; und wenn dann die wackelköpfigen Jungen ausgekrochen, so kommt ein flachshaariger Bub daher, holt eine lange Stange, spaltet sie an der Spitze und — heraus mit dem Nest! Da wird der alte Spatz ein schönes Geschrei erheben!

Notre Dame / von Paul Stefan

Vor zehn Jahren wurde der wiener Hofoper ein Opernwerk überreicht, dessen Komponist in ihrem Orchester Cello spielte. Er hieß Franz Schmidt. Das Werk blieb liegen, wie so viele andre, die man angenommen oder auch nicht angenommen hatte. Seither ist Franz Schmidt durchaus zur Komposition übergegangen. Seine Kompositionen verraten, soweit sie durch Aufführungen bekannt geworden sind, den hochbegabten, ernsten und klangfreudigen Musiker: das genialisch Vorwärtsdrängende, ganz und gar Persönliche, jenes gewisse So-und-nicht-Anders der Großen schien (mir wenigstens) bis zur Stunde noch nicht daraus zu sprechen.

Mit seiner ersten Oper war Schmidt dem Schicksal von einem Dutzend älterer und meist verschollener Komponisten verfallen, die es mit Bearbeitungen und Vertonungen des Glöckner-Romans von Victor Hugo versucht hatten. Nur die Namen sind erhalten. Ein Freund des jungen und ganz unbekannten Cellisten schnitt ihm aus dem merkwürdigen Buch des Fiebers und der Träume schlecht und recht ein Textbuch zusammen, Schmidt legte selbst noch Hand daran, und dann ging es an die Komposition. Heute würden wir sagen, daß das Buch die Pointen eines normalen, also schlechten Films aneinandergereiht hat; damals gab es noch keine Ausrede

für solche Texte. Sie waren eben da, und sie haben manche lebensfähige Musik dauernd eingesargt. Man sieht also, wie der Gardeoffizier Phöbus die Zigeunerin Esmeralda liebt, obwohl eine Figur, die den Namen des Dichters Gringoire entlehnt hat, eifersüchtig ist; sieht das Treiben des Volkes im Karneval, sieht, aber sieht auch nur den verkrüppelten Glöckner Quasimodo und den herrischen Archidiakon der Frauenkirche; sieht dann den Dolchstoß, der beim Stelldichein den Gardeoffizier fortschafft, worauf Gringoire in die Seine stürzt. Sieht dann in einem zweiten Aufzug, wie die zum Hexentod verurteilte Esmeralda von dem starken Glöckner dem Henker entrissen und in das Asyl der Kirche geschleppt wird. Sieht, wie der Archidiakon, um seine Seele zu retten, den Leib der Zigeunerin, die er liebt, trotz Asylrecht aus dem Mauerwerk der Kirche reißt und den Flammen übergibt. Sieht, wie der ergrimmte Glöckner den Priester, seinen Freund und Wohltäter, von der Galerie des Doms in die Tiefe stürzt.

Man sieht dies alles, aber es wird nicht Gestalt, und so glaubt man es auch kaum den einen Abend. Vielleicht kann dieser so packende Roman auf der Bühne nicht fesseln; sicherlich kann es dieses Buch nicht oder doch nur in einzelnen Szenen. Und die Musik lebt für sich allein, ist also symphonisch und selten dramatisch. Sie klingt wunderschön; es ist, als hätte sie der Cellist des berühmtesten Klangorchesters eigens für dieses Orchester geschrieben. Wenn man Schmidt Anklänge an ‚Dalibor‘, an Smetana überhaupt vorhält (ich hätte fast gesagt: nachrühmt), so wäre das ein ehrendes Zeichen. Schöner, vornehmer, edler Gesang quillt überall auf; alle Probleme verschwinden, und der Wohllaut siegt. Der Griff, nichts als der Griff — und es wäre eine Oper. Das Letzte — und Schmidt hätte auch den überzeugt, der Überzeugung mehr als irgend welches Bekenntnis zu unbedingter Modernität zu fordern gewohnt ist. Es ist bezeichnend und wienerisch, daß Schmidt aus dem Text nur das Drama der Zigeunerin gemacht hat, aus der Musik die Musik der Zigeunerin mit immer neuen Vorbereitungen auf einen schließlich doch nicht getanzten Csardas. Das heißt: es bleibt beim vorbereitenden, langsamen Teil des Csardas; und schon diese schmachtende, gewürzte Melancholie riß das Premierenpublikum zu einer Beifallsraserei mitten in einem Zwischenspiel hin. Was wäre erst dem eigentlichen Tanz beschieden gewesen! Fern, ganz fern war Text, Musik und Inszenierung von der gewaltigen Gotik des Doms und des Romans, seiner eigentlichen, verborgenen und doch um so mächtigeren Helden. Von der verspürte man keinen Hauch; verspürt ihn aber, wenn man bei Hugo die Gestalt des Glöckners erfaßt hat, wenn man liest, wie er mit dem Priester um seine Kirche streitet, wenn man selber quer über das Mauerwerk

zwischen den herrlichen verwitterten Wasserspeiern einherklimmt, Paris zu seinen Füßen. Auch von Paris kein Hauch. Es war Wien, nur Wien. Das alte Zuwenig. Zu wenig, einer Aufführung zum Trotz, die von Schalk geleitet, von Marie Gutheil, von Weidemann, Mayr und dem viel verkannten Tenor Maikl getragen, von der Begeisterung des Orchesters und der Zuhörer beflügelt, zu den besten der letzten so überaus armen Zeit gehört hat. Der Musiker Franz Schmidt wird jedem Musiker immer wieder willkommen sein — am willkommensten wohl im Konzertsaal.

Das dresdner Alberttheater

Direktor Maxime René schreibt:

„Aus dem Artikel der letzten ‚Schaubühne' über das dresdner Alberttheater ersehe ich zu meinem Bedauern, daß Herr Max Epstein durchaus falsch informiert ist. Die kaufmännische Leitung des Alberttheaters wie alle finanziellen Geschäfte, die gesamte Kassen- und Buchführung oblag dem Vorstand der Aktiengesellschaft, Rechtsanwalt Doktor Vetter. Einen Kostenanschlag über die vorzunehmenden Umbauten habe ich niemals zu Gesicht bekommen, ebensowenig wußte ich etwas von der Aufnahme einer zweiten Hypothek, noch erhielt ich bis zu meinem Abgang irgend eine Aufstellung über die gemachten Ausgaben. Als künstlerischer Direktor des Alberttheaters hatte ich lediglich für den Theaterbetrieb besorgt zu sein und einen vorgeschriebenen Etat, den ich durchaus eingehalten habe. Die mit Verlegern und Schriftstellern abgeschlossenen Verträge unterscheiden sich in keiner Weise von den an den andern Theatern gleichen Ranges üblichen. Daß der Etat für das technische und Bureau-Personal täglich sechshundert Mark betrug, ist nachweislich unrichtig. Außer meinem Dramaturgen hatte ich für die Theaterkanzlei überhaupt kein eigens engagiertes Personal: es waren da nur Herren beschäftigt, die gleichzeitig als Darsteller angestellt waren. In der bei der Gründung aufgestellten Beiläufigkeitsrechnung hatte ich als Durchschnittseinnahme 45 % angenommen; tatsächlich wurden in der Zeit meiner Direktionsführung bis zu 55 % Durchschnittseinnahme erzielt. Die künstlerischen Erfolge des Alberttheaters unter meiner Leitung sind von der gesamten hiesigen und auswärtigen Presse als hervorragend anerkannt worden.

*

Dazu teilt Max Epstein mit, daß sich sein Artikel auf die Geschäftsbücher und Belege des Alberttheaters selbst stützt, daß dieses Material unangreifbar sei, und daß man den Brief des Direktors René nur mit der Frage beantworten könne: Warum ist das Alberttheater dann eigentlich zu Grunde gegangen?

Scharlach / von Alfred Polgar

Anfangs war es nur eine uninteressante Mandelentzündung. Der Hausarzt drückte mit dem Stiel eines Suppenlöffels die Zunge des Patienten nieder: „Sagen Sie A." Er war mit dem Ergebnis der Untersuchung sehr zufrieden: die Halsschmerzen erwiesen sich als objektiv ausreichend begründet. Der Kranke bekam Medizin, Gurgelwasser und nichts zu essen. Wer A sagt, muß B sagen.

Am Abend erschien der Hausarzt wieder. Er hatte eine schwarzlederne Aktentasche mit; in ihr befanden sich: ein Stethoskop, ein Paket Haarnadeln, eine kleine Spritze, ein Geduldspiel, ein Stück Apfelstrudel von Mittag, ein Rezeptblock, eine alte Zigarrenspitze, doppeltkohlensaures Natron zum eigenen Gebrauch, eine Lieferung Nick Carter und ein Thermometer.

Das Thermometer wurde kräftig geschüttelt wie Worcestersauce und in die Achselhöhle des Kranken geklemmt. Dort lag es zehn Minuten, empfing die Temperaturgeständnisse des erregten Blutes, und sein zimperliches Quecksilberherz lief empört die Wände hinan. Der Arzt nahm das Thermometer aus der Achselhöhle, hielt es rechts und links, schief und grade, senkrecht und horizontal, besah es strenge von allen Seiten und erwischte mit verrenktem Genick den Quecksilberfaden bei 39.6.

Der Patient fragte beunruhigt: „Herr Doktor, kann das nicht was andres sein wie Mandelentzündung?"

„Nein", erwiderte der Arzt, „das kann nichts andres sein; aber es kann alles Mögliche daraus werden."

„Und glauben Sie, daß etwas Ernstes daraus wird?"

Der Doktor erhob sich. „Das kann nur Gott wissen", sagte er freundlich. Er steht als Mediziner genau in dem Schnittpunkt, in dem Wissenschaft und Religion einander kreuzen; über dem Glauben an die Autopsie hat er seinen Kinderglauben an Gott nicht verloren.

„Ich bitte um Ihren Puls."

Eine Minute lang herrschte feierliche Stille im Krankenzimmer. Die Anwesenden starrten auf das Handgelenk des Patienten, das mit den Fingern des Arztes stumme Zwiesprach führte. Alles hielt den Atem an, um diese bedeutsame Konversation zwischen einem Rhythmus und einem Tastgefühl nicht zu stören.

„Gurgeln Sie fleißig!" sagte der Doktor und verstaute sein Thermometer zwischen Apfelstrudel und Geduldspiel.

Wir geleiteten den Arzt ins Nebenzimmer und forderten unsre Portion an beruhigenden Worten. Er versicherte in leichtgefügter Rede, es sei zum Pessimismus kein Anlaß; ebenso wenig wie zum Optimismus; und für morgen erbitte er sich ein Fläschchen Harn. Mir gab es einen Ruck der Erleichterung: die ganze Zeit über hatte

ich das Empfinden gehabt, es fehle etwas zur Abrundung des Potpourris in der schwarzledernen Tasche.

Aus der Krankenstube rollte ein langgezogenes, sonderbares Geräusch. Emils Tante flatterte gerührt mit den Wimpern und sagte nicht ohne Stolz: „Wie gut er gurgelt!“ In der Tat, Emil gurgelte meisterhaft. Es klang wie das melancholiche Selbstgespräch einer kleinen Trommel, etwa in einem Märchen à la Andersen ‚Die Instrumente‘; oder wie der Ton einer elektrischen Klingel, die Halsschmerzen hat.

Das Fieber stieg. Der Kranke bekam nichts als kalte Umschläge, Aspirin und einen kurzen Vollbart. Elvira, Emils goldhaarige Freundin, erbot sich, ihn in Schlaf zu singen. „Du kannst mir den Buckel herunterrutschen!“ rief er. „Gottlob“, sagte sie leise, „er ist bei klarem Bewußtsein“. Bei 39.9 äußerte Emil sein Bedauern, die Neuinszenierung der ‚Wildente‘ im Volkstheater nicht gesehen zu haben. „Er deliriert“, flüsterte ich der Tante ins Ohr. Aber eine Weile später fuhr der Patient aus leichtem Schlummer auf und sagte mit umschleierter, wie aus geheimnisvoller Ferne tönender Stimme: „Man muß die Krankenkasse verständigen, sechs Kronen pro Tag.“ Da merkten wir froh, daß er noch ungetrübten Geistes.

„Herr Doktor“, sagte ich, „ist nicht vielleicht ein Ausschlag vorhanden?“ „Nichts wäre leichter möglich als das“, erwiderte der Arzt mit konziliantem Lächeln.

Infolgedessen appellierte die Familie von diesem einfachen Bürger der allgemeinen Medizin an einen Hofrat der Dermatologie.

Der Professor streifte Menschen und Dinge mit einem kurzen Blick, in dem Schärfe und Leere, prinzipielles Interesse und spezielle Gleichgültigkeit sich sonderbar mengten. Er war ein ernster, ruhiger Herr, durchaus gespannt und gestrafft von Sachlichkeit wie ein Schuh vom Leisten. Dabei sprühte er doch Zeitmangel; und man glaubte das Knirschen der Bremse zu hören, mit der er das Tempo, das in ihm war, taktvoll und energisch mäßigte. Immerhin ritt er eine flotte Diagnose. Er sagte: „Guten Tag, starkes Fieber, konfluierende Röte, Kopfschmerzen, Himbeerzunge, Scharlach, Adieu!“

Scharlach! Da saß er nun auf dem Kopfkissen, der giftige, rot krächzende Vogel, und stäubte Bazillen aus seinem Federpelz.

„Ich beglückwünsche Sie“, sagte der Hausarzt, „daß es Scharlach ist. Es hätte etwas Schlimmeres sein können!“ Er entwickelte nun eine segensvolle Tätigkeit. Mit großem Geschick nagelte er Vorhänge fest, reparierte den verdorbenen Mechanismus einer kleinen Perolinspritze, schob mit sinnreichster Kräfte-Ersparnis Möbel aus einem Zimmer ins andre, erfand aus dem Stegreif ein System der Stubenlüftung ohne Zug und eine ganz neue Methode, dem Kranken das Nachthemd aus- und anzuziehen, ohne ihn

zu heben, stellte zum Ersatz des verdorbenen Zimmertelegraphen einen mechanischen Glockenzug vom Nachtkästchen in die Küche her und leitete elektrisches Licht ins Closet.

Über das Nachtkästchen wurde eine schöne Tabelle an die Wand gehängt und von Stunde zu Stunde der Fieberkurs notiert. Diese unheimlichen Ziffernfolgen mit ihrem flackernden Auf und Ab, ihrem sachten, erbitternd konsequenten Anstieg und ihren jähen Stürzen, ihrem plötzlichen Emporschnellen und dann wieder freundlich-beständigen Hinabgleiten waren eine spannende Lektüre. Der Doktor meinte, man könnte vielleicht die Fieberkurve auch graphisch darstellen, mit roter Tinte in einem schwarzen Liniennetz. Es war aber keine rote Tinte im Hause; und mit schwarzer machte es ihm keinen Spaß.

Am Abend telephonierte Onkel Josef und teilte in alphabetischer Ordnung die ihm bekannten Folgekrankheiten des Scharlachs mit. Nachts klingelte er nochmals an; in seiner Zerstreutheit hatte er die Mittelohrentzündung ganz vergessen. Auch Emils Freund, der Schriftsteller, zog telephonische Erkundigungen ein, scherzte, frei von Furcht, über das Mißgeschick, ließ keine Rührung aufkommen und zeigte sich dem Uebel, das den Freund getroffen, durchaus gewachsen. Nachdem er das Hörrohr wieder hingehängt hatte, spülte er sich die Ohren mit Karbol aus.

Im Hause des Kranken wurde der Defensivkrieg gegen den Scharlach prachtvoll organisiert. In der ersten Reihe fochten tapfer die unmittelbar von Ansteckungsgefahr Bedrohten, in der zweiten die sogenannten ‚Bazillenträger', ganz gemeine Dienstmänner der Infektion. Lysoform und Formalin bezogen die Wache, und rings ums Lager der Feindes war alles mit List und Sorgfalt gewappnet gegen die hinterhältigen mikrobischen Banden.

„Nützt es was?" fragte ich den Doktor.

„Das ist so", antwortete er: „Entweder Sie werden den Scharlach bekommen, dann ist alle Vorsicht umsonst. Oder Sie werden ihn nicht bekommen, dann können Sie sich ohne Gefahr zum Kranken ins Bett legen."

Für die Bazillenträger aber begann ein gemütliches Leben: die Menschheit zog sich von ihnen zurück. Professionelle Händeschüttler winkten nur von ferne Gruß, die Aemter gaben Urlaub à discrétion, die entfernten Verwandten wurden noch entfernter, die guten Bekannten wurden — sowie sie dem Kreise sich näherten, in dessen Mittelpunkt unsereiner mit dem Bazillus an der Leine stand — tangential kräftig fortgeschleudert, die guten Freunde schlängelten sich, ihre Angst pfiffig-verlegen belächelnd, in weitgeschwungenen Kurven abseits. Es war eine schöne Zeit!

Und dabei keimte unter den Schritten der Bazillenträger nicht

Tod, sondern Leben, blühendes Leben. Wo sie nämlich hinkamen, dort entfaltete sich augenblicks reicher Kindersegen. Alles hatte Kinder. Die einsamsten verwitterten Gesellen, seit Menschengedenken durch eine lückenlose Wand aus Zigarrenasche, Spleen und Tarockkarten von der Außenwelt abgetrennt, standen mit einem Mal da, blondbelaubt, saftstrotzende Bäume im Kindergarten. Die raffiniertesten Nichtstuer hatten plötzlich einen leidenschaftlich geliebten Beruf: sie waren Onkel. Und ein Chor unsichtbarer Kindlein schien zu bitten: Lasset die Erwachsenen zu mir kommen!

Emil hat bereits zweimal gebadet, der Kindersegen ringsum verebbt allmählich. Schon entbietet hier und da ein tapferer Händeschüttler feuchten Gruß. Schon scharren die Aemter ungeduldig. Die Idylle geht zu Ende.

Ach, ihr schönen Spätscharlach-, Spätsommertage im Krankenzimmer! Elvira stickt mit blauen, gelben, roten Fäden wunderliche Arabesken auf schwarze Seide und singt sich dazu ein Liedchen aus dem ‚Lachenden Ehemann' oder aus ‚Tristan', man weiß das nicht. Die Fliege summt, die Tante schnarcht, das Hündchen bellt, die Straße wirft eine Handvoll bunter Geräusche ins Zimmer, und die Luft ist bewegt von allerlei Musik friedevoller Geschäftigkeit. Der Fieberzettel, längst nicht mehr beschrieben, flattert vergessen an seinem Reißnagel, ein Roman von Anno dazumal, den kein Mensch mehr ansieht, und der doch einst seine Leser so mächtig in Spannung hielt. Der Rekonvaleszent liegt ruhig, aber sein Geist ist rege. Stundenlang denkt er nach, was er von seiner Umgebung verlangen könnte, und besonders nachts fallen ihm gute Sachen ein. Im Speisezimmer bürstet die Köchin den Boden; es klingt wie die fauchende Strapaze einer kleinen, fernen Berglokomotive. In der Küche streicht der Hausarzt den Schrank mit gelber Lackfarbe; er hat eine selbstverfertigte Klappmütze aus Zeitungspapier auf dem Kopf. Dann kommt die Post und bringt Ansichtskarten aus Ischl mit hämischen Aperçus gegen den Regen und Ansichtskarten vom Lido mit feinen Komplimenten für die Sonne und Ansichtskarten aus Budapest mit spitzen Akzenten auf jedem Vokal und spitzen Bemerkungen über das Leben. Dann klingelt der Schriftsteller an, Emils Freund, und ich sage ihm, die Fieberhöhe sei 67 Grad, und daß ich heute morgen an meiner rechten Stiefelsohle einen daumengroßen Scharlachbazillus gefunden habe. Ich höre, wie er blaß wird und die Auswanderung aus Oesterreich überlegt.

„Herr Doktor", ruft der Kranke, „darf ich heute Roastbeef mit Spinat essen?"

„Wenn es Ihnen nichts schadet, dürfen Sie; wenn Sie aber nachher Uebelkeiten bekommen, dürfen Sie nicht. Die Medizin mein junger Freund, ist nicht allwissend!"

Antworten

Emil Schering. Nicht das ist Ihnen vorzuwerfen, daß Sie vor zwei Jahren über den ‚Scheiterhaufen', gegen dessen Aufführung Sie jetzt protestieren, andrer Meinung waren. Man ändert manchmal seine Meinung sogar aus sachlichen Gründen. Damals hatte ich mich, mit höchstens noch zwei berliner Kritikern, erheblich für dieses Kunstwerk begeistert und erhielt von Ihnen huldigende und dankerfüllte Worte und die Anfrage, ob Sie diese Kritik in eine Sammlung von Kritiken aufnehmen dürften, die für Strindberg Werbearbeit verrichten sollte. Inzwischen haben zahmere Stücke Ihres Abgotts, einfach durch ihre Stubenreinheit, für ihn bessere Werbearbeit verrichtet als Sie und ich. Der Kanzleirat samt der Töchterschar sieht, liest, lobt, kauft den Strindberg, der dem wahren Strindberg gleicht wie ein Kanarienvogel einem Pelikan. Ihre Freude ist groß; so groß wie Ihre Angst, daß ein Rückschlag erfolgen, daß der Tantiemenstrom wieder versiechen könnte. Wie menschlich! Also nicht das ist Ihnen vorzuwerfen; wenngleich man nachträglich Strindbergs Erben versteht, die das Interesse ihres Vaters von Ihnen keineswegs gewahrt fanden. Wahrscheinlich haben Sie unter Ausschluß der Oeffentlichkeit seit jeher ähnliche Scherze getrieben, wie Sie sich jetzt einen geleistet haben. Wir können nicht schwedisch und bezahlen deshalb einen Mann dafür, daß er uns den Ausländer verständlich mache. Sie können nicht deutsch und haben sich seit Jahren dafür bezahlen lassen, daß Sie uns Strindberg in ein halb unverständliches Idiom übersetzten. Und nun kommen Sie an und verlangen von uns, wir sollen ‚Schwanenweiß' für charakteristischer halten als den ‚Scheiterhaufen'. Ganz abgesehen davon, daß Sie Unrecht haben, haben Sie garnicht das Recht, uns dergleichen vorzuschreiben. Ob wir in Strindberg einen Frauenhasser erblicken oder nicht, ist Strindbergs und unsre — nicht Ihre Sache. Die Presse hat Ihre kuriose Erklärung nicht richtig aufgenommen. Man hat Ihnen widersprochen; aber man hat den Widerspruch nicht richtig motiviert. Ihr Protest ist nicht darum widersinnig, weil man heute in Strindberg nicht mehr nur den Frauenhasser erblicke: er ist widersinnig darum, weil wir Strindberg hören wollen und nicht ein Gebilde, wie es sich im Kopfe eines Uebersetzers malt, der nie ein Gefühl für Strindbergs Sprachkraft gehabt hat, dem hunderte und aberhunderte von krassesten Uebersetzungsfehlern nachgewiesen worden sind, und der uns nun obendrein das leidende, beißende und zerbissene Genie zu einem verwaschenen Allerweltsumfasser verfälschen will. Nicht der Glaube, Strindberg habe zum Frühstück Jungfrauen gefressen, hat ihm geschadet, nicht der Wahn der Menge, es mit einem neurasthenischen Spezialisten zu tun zu haben — dieses alles nicht. Es gibt nur ein Ding, das Strindberg unendlich geschadet hat, und das sind Sie. Der Sie ihm freilich auch unendlich genützt haben. Aber wenn man Nutzen und Schaden gegen einander abwägt, so belastet es doch ihr Debet ungeheuerlich, daß Sie nach dem Urheberrecht noch dreißig Jahre lang die Möglichkeit haben, die Uebersetzung der einundvierzig Bände des schwedischen Strindberg aus dem Scheringschen ins Deutsche zu verhindern.

Simplicissimus. Was ist denn das mit dir? Daß du überhaupt nachgelassen hast, ist deine und deiner Leser Sache. Daß du aber in einer höchst gefährlichen Zeit einen Herrn Krause auf den Thron steigen läßt, der Frankreich den Krieg erklärt, und daß du dann abbildest, wie die französischen Köpfe, Hände, Pferdebeine und Trommeln über Bluttümpel kollern: dies ist so ungeheuerlich, daß einen das andre Bild, wo die Zeppelins die englische Flotte vernichten, nicht weiter verwundert. Was ist das nur mit dir? Willst du mit aller Gewalt das Niveau der englischen Magazine erreichen,

auf deren Bilderchen allmonatlich die deutsche Flotte in Cuxhaven geschlagen wird? Es ist nie an der Zeit, schlechte Witze zu machen; aber es ist jetzt ganz besonders nicht an der Zeit, aufreizende Geschmacklosigkeiten zu veröffentlichen, die von den üblichen chauvinistischer Observanz nicht mehr zu unterscheiden sind. Was ist das nur mit dir?

B. T. K. „Das Frauenkomitee der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger hat den Antrag gestellt, allen weiblichen Bühnenmitgliedern gegenüber in gesellschaftlichem Verkehr die Anrede ‚Frau' zu gebrauchen". Sodaß sich also ein junges Fräulein, wenn es in die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger eintritt, gewissermaßen von selbst in eine Frau verwandelt, was sich denn auch in gesellschaftlichem Verkehr — aber nur da — zu erkennen zu geben hat. „Die leider so allgemein gewordene Geringschätzung der Alten Jungfer ist durchaus vom Weibe ausgegangen. Die Frauen verachten die Jungfernschaft andrer Frauen. Darum blicken sie zu jeder Verheirateten wie zu einem höhern Wesen empor". So steht geschrieben. Nur eine kleine Soubrette hat die Sache richtig verstanden und auf eine Umfrage nach der Berechtigung dieses Antrags geantwortet: „Gib jeder, was ihr gebührt."

Dilettantenhaufen. Unter gütiger Mitwirkung von Professoren, Oberregierungsräten, Pfarrern und Präsidenten habt ihr über Wesen und Notwendigkeit der Privat-Theater-Vereine debattiert. „. . . die Aneignung einer edlen Sprache, eine Erweiterung der geistigen Kräfte und eine vornehme Herzensbildung . . .". Dann freilich sind euch selbst die Bedenken gekommen, weil ihr doch gesehen habt, wie die Weiber zu Hyänen und die Commis zu Wallensteinen werden, und so fordert ihr jetzt eine Überwachung der dramatischen Schulen durch die Behörden, damit die Dilettanten nicht die Bühne überfluten. Diese ganze Theaterspielerei tut aber etwas, was viel gefährlicher ist: sie macht den Privattheatern das ohnehin nicht süße Leben noch saurer. Künstlerisch ist diese Vereinsmeierei selbstverständlich wertlos, also kein Zufall, daß der eine Pfarrer den Bühnendilettantismus vom kirchlichen und religiösen Standpunkt aus als unbedingt notwendig erachtet, „denn durch ihn sei es möglich, durch Aufführungen religiösen Inhalts auf das Volk einzuwirken, da in dieser Beziehung die Berufstheater versagen". Das heißt: was an tendenziösem Kitsch von den anständigen Bühnen abgelehnt wird, das wird in kleinen Biersälen von aufgeblasenen Jungs und eitlen Mädels verzapft. Der Kirche und dem Vaterland ist immer jede Reklame recht gewesen. Die Konzessionspflicht der Privat-Theater-Vereine ist „widersinnig und müßte von den obersten Aufsichtsbehörden ausgeschaltet werden"? Diese Konzessionspflicht ist eine Notwendigkeit.

P. L., Berlin. Ich kann da nicht mitwitzeln. Wenn der Theateragent Frankfurter vom Papst empfangen wurde, so ist es außerordentlich billig, darüber mehr oder weniger gute Witze zu reißen. Aber was den meisten billig, ist mir noch lange nicht recht: ich finde es geschmacklos, daß andersgläubige und vergeblich getaufte und indifferente Reisende das Haupt einer Religionsgemeinschaft wie eine Sehenswürdigkeit anglotzen. Mag die Figur des alten Mannes in Rom heute mehr denn je einen rein repräsentativen Charakter haben: es schickt sich nicht, ihn abzuklappern wie die Uffizien.

Possenbesucher. Jean Kren vom berliner Thaliatheater hat euch im Lokal-Anzeiger auseinandergesetzt, warum er so schlechte Possenlibretti schreibt. Er brauche hundertfünfzehn Minuten für die Schlager, die Wiederholungen der Schlager und die geräuschvollen Finales, sodaß ihm für die eigentliche Posse höchstens neunzig Minuten übrig blieben. Für diese kurze Zeit aber könne er keine vernünftige Exposition und keine psychologische Vertiefung seiner Figuren herstellen. Falsch. Er wird es auch in vierundzwanzig Stunden nicht können und niemals. Denn aus seinem instruktiven Beitrag zur Technik des Dramas ergibt sich klar, was die deutschen Possen-

fabrikanten unter einer guten Posse verstehen: eine riesige Vorgeschichte, eine breite Auswalzung blödsinnigster Begebenheiten, die üblichen Verwechslungspointen, drei unmotivierte Tanzduette und möglichst viele nackte Beine. Wir wollen aber eine leichte Hand, die in zwanzig Minuten einen beschwingten Unsinn auf die Bühne stellt. Wir wollen garnicht wissen, daß der Chauffeur des Herrn Grafen eigentlich der übers Kreuz angeheiratete Schwiegercousin der jungen Frau ist. Wir wollen nichts als Grazie, Heiterkeit und eine feine Musik. ‚Wenn der Frühling kommt' — ach, du grundgütiger Gott: wir werden das alles immer nur wollen. Warum und daß jener nicht kann, wißt ihr jetzt.

B. A., Bielefeld. Nein. Wenn der Theaterkritiker Ihres sozialdemokratischen Blattes der Ansicht ist, daß die ‚Versunkene Glocke' keine Tiefe hat, und daß dieses Stück Hauptmanns einmal verschwinden wird, so ist wahrhaftig „diese Ansicht allein nicht wert, der ganzen sozialdemokratischen Bewegung in ihrer heutigen Form die Lebensberechtigung abzusprechen". Auch wird sich weder „Lassalle im Grabe umdrehen noch Van der Velde rot werden, wenn er das hört". Merken Sie sich: eine schlechte Kritik wie diese, die Sie mir mit so emphatischen Worten schicken, ist nicht schön; aber sie ist weder gefährlich noch verabscheuungswürdig, denn sie ist immerhin ehrlich und durchaus nicht verschwommen. Vergessen Sie doch auch nicht, daß Kunst eine gewisse materielle Sicherheit voraussetzt, und daß der Proletarier von heute zunächst ganz andre Dinge zu tun hat, als sich darum zu kümmern, ob die Märchendramen Hauptmanns „einen Abstieg bedeuten" oder nicht. Das kommt später einmal, wenn es den Leuten besser geht. Im übrigen steht die Kritik keineswegs, wie Sie behaupten, auf dem „Parteistandpunkt". Mag die Partei mit der Kunst nicht grade im freundschaftlichsten Verhältnis leben: sie hat doch niemals den Fehler gemacht, die Kunst ganz und gar in die politische Schablone zwängen zu wollen.

Nicht! Noch nicht! / von Theobald Tiger

Ein leichter Suff umnebelt die Gedanken.
Verdammt! Der Frühling kommt zu früh.
Der Parapluie
steht tief im Schrank — die Zeitbegriffe schwanken.

Was wehen jetzt die warmen Frühlingslüfte?
Ein lauer Wind umsäuselt still
mich im April —
die Nase schnuppert ungewohnte Düfte.

Du lieber Gott, da ist doch nichts dahinter!
Und wie ein dicker Bär sich murrend schleckt,
zu früh geweckt,
so zieh' ich mich zurück und träume Winter.

Ich bin zu schwach. Ich will am Ofen hocken —
die Animalität ist noch nicht wach.
Ich bin zu schwach.
Laternenschimmer will ich, trübe Dämmerung und dichte Flocken.

Rundschau

Busch-Briefe

Wenn ein gutes Buch von dreihunderttausend Leuten gelesen wird, so kann man darauf schwören, daß zweihundertachtzigtausend garnicht das Kunstwerk lesen (und kaufen), sondern irgend etwas andres, irgend ein Ding, das sie sich zurechtgemacht haben. Sie lesen aus dem guten Werk für sich ein schlechtes heraus; sie hören bei Sternheim Kadelburgwitze, loben bei den Buddenbrooks das Milieu, das sie bei Jettchen Gebert und bei den Wiskottens gleichmäßig entzückte, und haben so auch von je einen Publikums-Busch gehabt.

Es geht die dumpfe Sage, dieser Busch sei ein Philosoph gewesen. Aber die Leute lachen ruhig weiter über seine Bildchen und sagen: Es wird schon nicht so schlimm gewesen sein. Durch seine Biographen ists nicht besser geworden, und ganz und gar verstanden haben ihn nur Hofmiller und die Simplicissimus-Gruppe mit Doktor Owlglaß an der Spitze. Und grade dieser schwäbische Medicus, dem großen Niederdeutschen merkwürdig verwandt, hat schon oft auf diesen Wilhelm Busch hingewiesen, den die Leute so garnicht kennen, und der nie großen Erfolg gehabt hat und haben wird. Von diesem andern Busch ist ‚Eduards Traum', ein bilderloses, schmales Büchelchen, und von diesem andern Busch sind die wunderschönen Briefe an die Freundin Multatulis, an Maria Anderson. Hofmiller: „Jeder, der Busch liebt, sollte sie besitzen."

Busch ist der Reiter über den Bodensee, der sehr gut weiß, daß er auf einer gefrorenen Eisdecke galoppiert. Und wie dieser kräftige Mann den brüchigen Untergrund fatal lächelnd aufzeigt und dann immer wieder zu dem starken Lebensgefühl zurückkehrt, das es ihm ermöglicht, trotz alledem weiter zu atmen: das findet sich auch hier in den nachdenklichen Briefen. „Wer die nackte Wahrheit will, der mahle $a^2 + 2\,ab + b^2$ auf der Wind- und Klappermühle, deren Wichtigkeit ich sonst nicht verkenne. Wir aber, wir reden den hübschen ‚blühenden' Unsinn. Wir sagen: Die Sonne geht unter; der Mond geht auf. Hier ist der See. Der entschlummerte Tag haucht leise darüber hin. Die Wellen zittern und blinken. Sanft schaukelt der Kahn. Die Laute klingt. Aber tief unten im Grund liegt der Hort und Schatz der Wahrheit." Er weiß alles. Wie wenig Worte taugen, und wie man das ganze Spiel in kein System und in keine Schablone bringen kann. Und wie man nicht sagen muß: ich bin, aber es ist nichts — sondern: es ist nichts, aber ich bin.

Mit allen Vorbehalten. Busch hat seine Bedenken gehabt. Er hat das Ganze hienieden aus der Vogelperspektive gesehen, und wer diese schönen Briefe liest, wird auch auf den vom siebenten Februar 1876 stoßen, und dann wird er gewiß zu lesen aufhören und ein Weilchen schmunzelnd knastern. Da steht: „Obgleich der Floh, wie Mann und Weib bekannt, gar pfiffig ist, besonders wenn es sich darum handelt, den ihm dräuenden Gefahren zu entschlüpfen, so scheint mir seine Intelligenz doch etwas einseitig zu sein. Winzig, unbändig, freiheitsdurstig,

egoistisch, schnellvergänglich, wie er ist, dürfte es der plumpen Menschenhand wohl schwerlich gelingen einen bildenden Einfluß auf ihn auszuüben . . . Ehe nun die Vorstellung beginnt, lockt er (der Flohzirkusdirektor) seinen Hund, langt aus dem haarigen Urwald einige stachlige Wildfänge hervor, ‚dressiert' ihnen mit einer kleinen Schere die Achterbeene, tupft ihnen etwas Gummi auf den Rücken — das Stück beginnt — und was sonst gehupft, das krabbelt nun. Nach Schluß des Theaters können die Künstler gehen, wohin sie wollen." Der Leser wird hier ein wenig nachdenklich in die Luft sehen und sich der Verse des Doktor Owlglaß erinnern: „Zwackt mich die Angst als wie ein Hummer Kalt ins Genack, So blas' ich meinen Schreck und Kummer In einen Dudelsack."

Und hier müssen wir unsern Schopenhauer wiederfinden: im Flohzirkus.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bilanzen

Das Theater in der Königgrätzerstraße hat am 7. April seine Winterspielzeit geschlossen, in der folgende Aufführungsziffern erreicht wurden: Die Kronbraut 58, Richard der Dritte 39, Macbeth 11, Brand 29, Das vierte Gebot 20, Die Trenkwalder 7, Die fünf Frankfurter 38, Hinter Mauern 6, Das Buch einer Frau 2.

Bühnenvertrieb

Uraufführungen

1. 4. Wilhelm Gutmann: Die Traumprinzeß, Dreiaktige Komische Oper. Text von Robert Misch. Hamburg, Neue Oper.

" Franz Schmidt: Notre Dame, Oper in fünf Bildern. Wien, Operntheater.

4. 4. Friedrich Neubauer: Der Hühnerhof, Komödie. St. Gallen, Stadtth.

Charles Weinberger: Die Nachtprinzessin, Vaudeville. Hamburg, Neues Operettenth.

7. 4. Bruno Heydrich: Zufall, Einaktige Komische Oper. Halle, Stadtth.

2) von übersetzten Werken

Euripides: Alkestis, deutsch von Hugo von Hofmannsthal. Bremen, Schsplhs.

Desider Szomory: Marie Antoinette, Fünfaktiges Drama. Wien, Deutsches Volksth.

3) in fremden Sprachen

Tristan Bernard und Marullier: Die Kraft zu lügen, Zweiaktiges Schspl. Armont und Gerbidon: Die Leibrente, Zweiaktige Komödie. Paris, Théâtre Antoine.

Gaston Devore: Der Ausflug, Schspl. Sacha Guitry: Zwei Couverts, Ein Akt. Paris, Comédie.

P. C. V. Hansen: Der Fischkasten, Komödie. Kopenhagen, Dagmarth.

Henri Savedan: Petard, Schspl. Paris, Gymnase.

Somerset Maugham: Das gelobte Land, Komödie. London, Duke of York Theatre.

Amilcare Ponchielli: Die Mauren in Valencia, Vieraktige Oper. Monte Carlo.

Jubiläen

Die Reise um die Erde in vierzig Tagen: 200, Berlin, Metropolth.

Jettchen Gebert: 100, Berlin, Kleines Th.

Kammermusik: 75, Berlin, Komödienhaus.

Polenblut: 150, Berlin, Th. d. Westens.

Personalia

Engagements

Berlin (Thaliath.): Lissa Hillow vom königsberger Luisenth.

Coblenz (Stadtth.): Fritz Raulf von Kiel 1914/15.

Dortmund (Stadtth.): Fritz Büttner von Kiel 1914/17.

Graz (Vereinigte Th.): Mizzi Meinsky von Troppau 1914/16.

Liegnitz (Stadtth.): Fritz Cars (Schauspieler und Regisseur) 1914/15.

Mainz (Stadtth.): Marie Helene Stein 1914/16.

Meißen (Stadtth.): Curt Erich 1914/15.

München (Hofth.): Arnold Gabor-Glaser (Lyr. Bariton) von der budapester Volksoper.

Rostock (Stadtth.): Helene Normann von Danzig 1914/17.

Thorn (Stadtth.): Franz Eckardt von Memel.

Wien (Jarno-Bühnen): Ada Bereny, Elly Leux.

Todesfälle

Ernst Braunschweig in Berlin. Geboren 1851. Regisseur des berliner Königlichen Opernhauses.

Paul Heyse in München. Geboren am 15. März 1830 in Berlin.

Susannah Ibsen in Christiania. Geboren am 26. Juni 1836. Ibsens Witwe.

Nachrichten

André Antoine hat seine Demission als Direktor des pariser Odéon gegeben.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt.
Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg. Druck: A. E. Fischer, Gera-R.
Alleinige Inseratenannahme: Annoncen-Expedition für Fachzeitschriften m. b. H. Berlin W. 15
Fasanenstraße 63.

Künstler und Abenteurer / von Emil Ludwig

Als Lord Byron in sein Tagebuch die Worte schrieb: „Der große Zweck des Lebens ist Gefühlserregung", erwies er sich, da dies einer Konfession gleichsieht, fast als Abenteurer. Aber Casanova machte Bekenntnisse, die ihn beinahe als Künstler enthüllten.

Künstler und Abenteurer haben drei Dinge gemein. Beide sind unpolitisch und fordern dennoch eine Kultur; beide sind amoralisch und erotisch; beide sind ihrem Schicksal gewachsen. Drei Dinge trennen sie durchaus: von ihnen beiden braucht nur der Abenteurer Objekte, nur der Abenteurer Erfolg, nur der Abenteurer Vielseitigkeit. Sterben sie dann, so hinterläßt der Künstler sein Werk, der Abenteurer seinen Ruf und verschollene Söhne.

In einer prinzipiellen Untersuchung können nur die reinsten Typen verglichen werden; an den ‚Akademiker' und an den Landstreicher wird hier nicht gedacht.

Wer sich gewöhnt hat, ein verdoppeltes Freiheitsgefühl, stark und zart, als Zeichen außerordentlicher Menschen zu erkennen, der wird in den Gegenpolen von Künstler und Abenteurer die Freiesten unter den Starken sehen. Wer sonst erlesen ist, vermag oder wagt es nicht, fern von Gemeinschaften sich unabhängig zu entfalten. Noch der Held pflegt, um diesen Begriff zu erfüllen, zumindest in eine Idee sich zu verstricken. Inmitten zahlloser für Brot, Ruhm oder Ideen streitender Mitmenschen sind es nur Künstler und Abenteurer, die das große Wagnis auf sich nehmen, ihre Persönlichkeit ohne die Gesellschaft und ohne Zwecke einsam zu entwickeln.

*

In beiden brennt der Wille, sich darzustellen. Dies deutlich egozentrische Wesen ist dem Künstler und Abenteurer auch noch dann gemein, wenn die verschiedenartigen Resultate ihrer Lebensbahn über Gebühr betont werden.

Aber der eine splittert aus sich eigene Gestalten ab, die seine Rechte auf Leinwand und Papier, in Erz oder Marmor festhält, und die dieselbe Hand in der nächsten Stunde nach Gefallen zerstören kann — der andre verwickelt sich in fremde Gestalten und kann seine Wirkungen nie mehr auslöschen. Darum spielt der Aben-

teurer, der jeden Tag leibhaftig an seinem Gebilde wirkt, das gewagtere Spiel vor den Menschen, der Künstler, nur der eigenen Kontrolle unterliegend, vor Gott.

Dieser braucht das Urteil der Welt nicht zu achten, da er ihrer nur als Medium bedarf, nicht als Objekt. Jener wirkt nur in seiner Zeit und seinem Raum, und er muß sterben, wenn er hier besiegt wird. Der Sinn des Abenteurers endet mit seiner letzten Bewegung, der des Künstlers wächst nach seinem Heimgang.

Darum denkt der Abenteurer immer an den Tod und nie an das Geheimnis nach dem Tode, der Künstler nie an ihn und immer an jenes Geheimnis. Über die Produkte hinaus, die nur der eine von beiden hinterläßt, bauen beide von Stunde zu Stunde an dem Tempel ihres Ich, beide in einer Freiheit und idealen Unabhängigkeit, wie niemand in ihrer Mitwelt.

Dem widerspricht nicht, daß der Abenteurer diese Mitwelt braucht, denn er mißbraucht sie. Lebte er in ihr, so wäre er homo politicus, er wäre interessiert an Mitmenschen oder an Ideen der Allgemeinheit. Aber er lebt zwar mit ihr, doch gegen sie. Er ist ganz und gar unpolitisch, weil er anarchisch ist. Darum muß er gerüsteter sein als seine Umwelt, und das ist er in staunenswertem Grade. Nie war ein Held, ein Denker, Prophet oder Künstler so ganz gerüstet, an Geist und an Körper so vollkommen gebildet, wie die großen Abenteurer, von denen die Knaben mit jener Begierde lesen, die unbewußt immer nach höchsten Leistungen sucht.

Erwachsen aber diese Knaben zu politischen Denkern, so gehen sie gegen die nämliche Art von Männern mit der Moral ihrer Gemeinschaft an, und dies mit Recht, denn große Abenteurer drohen Störung. Nur kann dies alles den Analytiker nicht rühren. Dieselbe Verwandschaft, von andrer Seite betrachtet: Künstler und Abenteurer sind verbündete Gegner des Denkers (im platonischen Sinne). Da ihre Gemeinschaft im Temperament liegt, wird sogleich deutlich, wie unversöhnbar das Temperament des Platonikers ihnen zuwiderläuft: seine alles umfassende Erkenntnis, Liebe und Wirkung bringen die verbündeten Antipoden auf, und so sehr sie sich persönlich von ihm angezogen fühlen mögen: in der Struktur der Welt sind sie ihm auf den Tod verfeindet. So ward Alcibiades von Sokrates angezogen und bedeutete doch die vollkommenste Negation sokratischer Gesetze.

*

Überhaupt ist Alcibiades ein sinnfälliges Beispiel für die Grenzen des Abenteurers und seiner Epochen. In der ganzen antiken Welt ist er der größte, in der griechischen der einzige wirkliche Abenteurer: ein Athener, der gegen seine Polis für eine andre kämpft, in Sparta die schwarze Suppe ißt und als Gast des Satrapen den

langen persischen Mantel trägt — ein Athener! Er unternimmt, um sich zu entfalten, das dem Athener Ungeheuerlichste. Als er, siebzehnjährig, durch seine Streiche die Agora düpierte, war er schon Abenteurer; als er, vierzigjährig, umstellt, in einem brennenden Hause umkam, war er es noch. Aber zugleich war er ein Genie, und deshalb wollte Sokrates ihn für das Gute retten.

In dieser Zeit der reinsten Kunst gab es sonst keine Abenteurer. Daß sie nicht zu gleichen Zeiten wie die großen Künstler blühen, ist bemerkenswert und deutet auf die Verschiedenheit ihrer Stellung in der Kultur.

Denn wenn der Künstler, ohne im mindesten politisch zu sein, große Kulturen unter den Füßen fühlen will, um sich auf ihrer Basis leicht zu bewegen, sind solche, als feinster Ausdruck der Allgemeinheit, ein Sporn für den Abenteurer, der doch ihr Feind ist. Jenem erleichtert, diesem erschwert die Kultur seine Technik; aber weil der Abenteurer durchaus den Gegenspieler braucht, um überhaupt zu leben, liebt und haßt er sie zugleich, wie der Stein und das Eisen aus Feindschaft Funken zeugen.

Der Künstler könnte in Wüsten leben und wirken; aber ein Land mit Theatern und Museen ist ihm angenehmer. Der Abenteurer könnte niemals in Wüsten leben, weil er nicht einsam leben kann; ihn fördert vielmehr in seinen Zwecken ein internationaler Schatz von Gebundenheit, Form und Vereinbarung — die er doch angreift und für sich zerstört.

So kommt es, daß zu Zeiten, die, wie das Mittelalter, Abenteurer züchten, wo ganze Zirkel von Rittern sich aufmachen, bestimmte Schätze zu erwerben, Taten zu vollenden, Rätsel zu lösen, die Künste vor der Welt verborgen blühen. Die Renaissance Italiens spricht nicht dagegen; damals gab es nicht eigentlich den großen Abenteurer. Condottieri, bezahlte Söldnerführer, Leute von Beruf, bedeuten vielleicht das Gegenteil, Visconti oder Sforza waren schon um ihres Adels willen nicht Parvenu genug, um Abenteurer zu sein, und der wunderbare Borgia träumte von einem geeinten Italien.

Dann wiederum blieb das Barock, die letzte große Zeit der Abenteurer, doch nur mehr ein Zwischenspiel der Kunst. Man denkt an Don Juan, Casanova, Cagliostro, später vielleicht an Napoleon — Namen, deren jeder nur symptomatisch gelten, und vor denen die Grenze zum Typus des Helden offen bleiben soll.

*

Gemeinsam ist ihnen die Monomanie; aber die Manie des Künstlers muß sich aus einseitig gepflegten Mitteln nähern, während der Abenteurer allseitig gebildet ist, um gerüstet zu sein. Das Problem des Raffael ohne Arme könnte nie für den Abenteurer gestellt

werden, der an sich alles benötigt und vollendet bildet. Er muß so schön als unterrichtet sein, so klug als gewandt, ein Meisterschütze, Schwimmer, Reiter, Fechter, Herr vieler Sprachen, Kenner aller Klassen und Bräuche, rundum ein Mensch von vollkommener Bildung, der Herr des Lebens, nie versagend, unerschrocken vor Fürsten und Räubern, vor Schmutz und Blut, freigebig, ohne Mitleid und Reue, mutig zu jeder Waffe und noch zur dunkelsten Gelegenheit, Geld an sich zu bringen. Seine Amoralität ist dynamische Bedingung, die des Künstlers aesthetisches Credo: beide brauchen und nutzen sie um der Freiheit willen, nach dem Gebot der Stunde.

Weil beide eine erhöhte Lebenskraft fühlen und züchten, sind beide leidenschaftlich dort, wo sich die Lebenskraft aufs höchste steigert, um über sich hinauszugehen. Sie sind Erotiker von Temperament; und scheinen sie in sehr seltenen Fällen als Geschlechtswesen indifferent, so beweist dies eine Sparsamkeit der Lebenskraft, die der Künstler zuweilen unbewußt, der Abenteurer mit wachen Sinnen für seine Ziele sammelt.

Frauen, die man so oft unter den großen Künstlern vermißte, findet man an der Spitze großer Abenteurer. Vielleicht liegt beides in Einem begründet. Wo die Lebenskraft der Frau sich aufgerufen fühlt, zu produzieren, tut sie es am leichtesten nach der Bestimmung ihres Körpers; sie formt, doch instinktiv und auf ihre Weise.

Aber zur Entfaltung ihrer Person, gerüstet mit allen Mitteln des Weibes, weg über die Hindernisse der Gesellschaft und der Gesetze, ist sie herrlich befähigt und besitzt zur Gewandheit des Geistes und Körpers, zu allen jenen Qualitäten der Schlauheit, des Mutes, des Verkehrs, der Zähigkeit auch noch die Suggestion des Geschlechts, mit der sie, ist sie schön, mehr wirkt als ein Mann, der Meister in der ars amandi wäre. Die Namen der Aspasia, Biancha Capelli, Lady Hamilton — als Meilensteine.

Darum ist die Geschichte der Künstler so unendlich arm an Frauen, aber aus der der großen Abenteurer blicken ihre Augen allenthalben auf. Eine weibliche Generation wie die unsrige, die eine bedauerliche Nötigung antreibt, sich in männlichen Professionen zu verlieren, könnte — zumal in diesen Ländern des Nordens, die dem Abenteurer nicht günstig sind — den Glauben an große Laufbahnen von Frauen fast verlieren. Aber die Zeitungen bringen in kurzen Abständen Berichte vor fürstlichen Ehen niedrig geborener Frauen, deren Schönheit und Klugheit zusammen Genialität genannt werden muß.

*

Jede Anziehung läßt mit tiefer Bedeutung zugleich auf Verwandtschaft und auf Feindschaft schließen. Immer war der Künstler dem Abenteurer lieb und unheimlich, immer fühlte er ihn als den

andern großen Illegitimen — und doch Verschiedenen. Immer rieb sich der Geist des Künstlers an diesem und ward nicht müde, ihn darzustellen. Beide fühlen im andern nicht nur die Stärke der Lebenskraft, die aus dem allgemeinen Ring herauswill — auch jenen Abglanz der Gnade, deren beide bedürfen, und den man hier Glück nennt, dort Talent. Wie sich Verdienst und Glück verketten, haben beide erkannt und wissen jene Verkettung zu festigen, indem sie ihre Gaben züchten.

Aber während ihnen ist, als seien diese Gaben verwandt, fühlen sie sich dennoch gegnerisch und beneiden einander oft.

Warum sitze ich immer in meiner Klause — klagt dann der Künstler — Nachbilder formend, und spinne meine Gewebe aus mir heraus, dem Leben fern, das mich berauschen könnte? Warum haste ich immer von Ufer zu Ufer — klagt dann der Abenteurer — und werde sterben ohne Denkmal meiner Lebenskraft?

Doch wenn sie einander begegnen, dann fühlen sie sich im Schutz ihrer Götter, lächeln und wissen: Brüder sind es, Apollon und Hermes.

Aus einer Sammlung von Essays, die unter dem Titel ‚Der Künstler' bei S. Fischer erscheint.

Der Armenpark / von Jakob Picard

Ringsum auf lehnenlosen Bänken
sitzen der Armut Gäste unterm Laub.
Ihr Atmen stockt der heiße Staub.
Sie suchen, während sie die Arme schränken,

gebeugt ein wenig nur zu schlafen.
Jedoch die Mittagshitze staut um sie
nun erst ihr Elend. Sie entgehn ihm nie,
des Erdgeschickes überwundne Sklaven,

als trügen sie allein die Bürde
der Zeit geheim in dumpfem Krampf,
nicht fähig mehr zu Schuld und Kampf,
gleich Tieren in zu hoher Hürde.

Gäb' ihren Augen nur ein Brunnen Kühle!
Sie blickten nicht so bitter her,
als lebt' ich nie von Traurigkeiten schwer,
leicht stillten sich die drohenden Gefühle

und ihres Hungers Traumgebete
ans Schicksal, das zu werfen hat
den hochgewölbten Donner auf die Stadt,
aus dem ihr Heiland in Erscheinung trete.

Nach Damaskus

Und wär' der Geldbrief nicht gekommen! Das ist Strindberg: in der Ekstase diese Nüchternheit, in der hysterischen Zerrissenheit diese gesunde Erkenntnis nationaloekonomischer Bedingtheiten; in aller Tollheit die Methode, wach und unbarmherzig scharf zu untersuchen, was den Bau der Welt im Innersten zusammenhält. Bevor ‚die Dame' Haus und Gatten für den ‚Unbekannten' aufgibt, fragt sie ihn (dem sie verfallen ist) mit Seelenruhe, ob er auch Geld genug habe. Und wenn sie ihn am Ende des Ersten Teils dieser Trilogie — den man für sich allein spielen kann, weil er das Ende des Dritten Teils vorausnimmt — in die Kirche verlockt, so hat er es leicht, ein bißchen an Gott zu glauben, weil Gott grade Nahrung, Kleidung und Heizung geschickt hat. Aber wieder ist es Strindberg: daß dieser Unbekannte, der den Dichter selbst vertritt, so lange nicht in die Kniee zu zwingen war, wie er fror und hungerte. Trotzdem seine Haut so dünn ist, daß seine Nerven fast nackt liegen und jeden Schlag zehnfach und eine Berührung schon als Schlag verspüren — trotzdem schreitet er stolz, tapfer und widerstandsmächtig durch Verzweiflung und durch Verdammnis. Er ist gemieden, gefürchtet, verbannt, weil es sein Wunsch war, alle geschaffenen Wesen glücklich zu sehen, und weil man auf keinem Wege so schwer wie auf diesem davor geschützt ist, weh zu tun und anzustoßen. Kritik und Opposition ist Hochverrat an der Menschheit und ihrem Bedürfnis nach Schlaf. Der Schwärmer und undogmatische Gottsucher tappt in die Schlinge der buchstabengläubigen Zionswächter. Der unbestechliche Wahrheitsfreund gilt als der Erb- und Erzfeind, für den keine Strafe zu hart ist. Er soll ohnmächtig wider die eisernen Fesseln seiner Existenz anknirschen. Er soll von allen Erdenkrämpfen der Kreatur geschüttelt werden. Er soll nach Damaskus — nicht gehen, sondern mit Skorpionen und Stacheln getrieben werden. Er soll, in beider Wörter Bedeutung: zu Kreuze kriechen.

Also er kriecht nicht, so sehr er gepeitscht wird. Durch fünfzehn Leidensstationen. Aber er betrachtet auf der letzten das Kreuz in der Nähe — das Zeichen Dessen, der seinen Trotz herausgefordert hat, weil er, schlimmer als Menschen, alle Vergehen aufschreibt und rächt. Der Unbekannte, eben der bekannte Strindberg, ballt die Fäuste, brüllt Haß und Wut wider die Buchführung des Himmels, flucht Dem, der ihm geflucht hat, und böte zum mindesten ein Naturschauspiel wie ein Kraterausbruch, wenn die Naturge-

walten nicht nach einem Rhythmus rauschten, den ein Künstlerwille noch in den ärgsten Qualen abzumessen die Kaltblütigkeit hatte. Das ist Strindberg: der Märtyrer, der selbst auf der Folter seine Schmerzensschreie so artikuliert ausstößt, daß sie Apollon loben. Hebung, Einschnitt, Senkung. Sieben Szenen, die in genau berechneter Steigerung bis zum Zusammenbruch führen; eine Ruhepause, ein Heilungsprozeß, eine Neugeburt; sieben Szenen, die denselben Marterweg zurück über die dieselben Haltepunkte nach Damaskus führen. Im Zickzack, bei Nacht, einer zaubertollen Walpurgisnacht. Alles, alles scheint zu drehen. Da steigt ein Dampf, dort ziehen Schwaden, hier leuchtet Glut aus Dunst und Flor. Es geschehen Dinge, die auf natürliche Weise nicht zu erklären sind. Die Konturen verfließen geheimnisvoll. Der Stil einer wunderbaren Zusammenhanglosigkeit und Schattenhaftigkeit macht unwirkliche Vorgänge glaubhaft, die ganz unglaubhaft wären, wenn sie wirklich wären. Der Unbekannte sieht sich als fremden Bettler und Lebende als Tote oder als plastische Gespenster in der Abgestorbenheit eines Asyls, das auch für den fieberhaften Wechsel normaler und überhitzter Zustände eines Dramas eine Stätte des Temperaturausgleichs ist. Vorher und nachher ist die Luft schwül von der Glut und den Seufzern eines Desperados, von seiner Lebenssehnsucht und seinen Todesahnungen, von seiner Resignation und den Ausbrüchen seines gierigen Abscheus vor der geliebten Welt, von seiner Inbrunst und seiner Spottsucht. Er trieft von dem Blut der Wunden, welche die zwei Seelen in seiner Brust einander hauend und stechend beigebracht haben. Schwarz, wild, riesig und reisig, klirrend im Schmuck und Schirm stählerner Waffen, wie ein Stück großartigen Märchens, wie Held und Schöpfer einer neuen nordischen Saga zugleich ragt da ein Kämpfer auf, an dem uns namenlos teuer ist — nicht so sehr sein Draufgängertum wie seine adlige Verletzbarkeit; nicht so sehr seine Phantasie wie sein unersättlicher Wahrheitsfanatismus, sein Bekennerdrang, seine Fähigkeit, immer wieder bei lebendigem Leibe zu verbrennen; nicht so sehr seine Eingeteufeltheit wie der spirituelle Glanz um sein leidendes Haupt.

‚Nach Damaskus' überhaupt zu spielen, verdient jeden Dank. Es unvollkommen zu spielen, verdient mehr Dank, als ‚Simson', ‚Pygmalion', ‚Zeitwende', ‚Rösselsprung' vortrefflich oder vollkommen zu spielen. Also soll Barnowsky für seine recht unvollkommene Leistung aufrichtig bedankt sein. Ibsen, Büchner, Goethe und jetzt Strindberg: er kann das noch nicht. Es fehlt an Überschuß,

an Faust, an souveräner Beherrschung schon des technischen Apparats. Mit welcher Schwerfälligkeit, die den Anteil lähmt, wickeln sich Strindbergs fünfzehn Szenen ab! Nach jeder, auch der kürzesten, fällt wuchtig ein schwarzer Vorhang, nach mancher, nach zu vielen über diesem obendrein der Hauptvorhang. Wenn es sicher ist, daß der Ton und die Atmosphäre eines Werks allein durch das Tempo der Aufführung wiedergegeben oder doch angedeutet werden kann, dann ist sicher, daß sich dieses albdruckhafte, magische, visionäre Werk besser treffen läßt. Vor wirklichkeitstreue Dekorationen waren stilisierte Bäume gestellt. Diese Uneinheitlichkeit hätte man sich für die geistige Regie gewünscht. Sie aber hatte nicht genügend zwischen den spukhaften und den handgreiflichen Elementen der Dichtung unterschieden. Nicht genügend. Denn ein paar Mal schien ein Schleier von Unwirklichkeit eine Szene oder ein Szenenteilchen einzuhüllen. Die Trauerversammlung im ersten Bild; der Garten des Arztes; das klosterähnliche Asyl mit den gemalten Scheiben, der entrückenden Musik, dem Dreivierteldunkel und den plastischen Gespenstern: das waren Schattenspiele, von denen nicht einmal einem Dutzend die Gefahr der Monotonie gedroht hätte. Aber die Diktion! Ich weiß nicht, wer bei einer ähnlichen Gelegenheit gesagt hat, daß es keinen Sinn habe, eine Orgel pathetisch zu spielen, weil ja das Pathos ihr Naturklang sei. Barnowsky macht bei seinem Strindberg den Fehler, den Brahm bei seinem Ibsen so lange gemacht hat, bis Bassermann in sein Ensemble trat: er läßt bedeutungsvolle Worte bedeutungsvoll sprechen. Das ist falsch. Das ist nur bei bedeutungslosen Worten nötig. Strindberg braucht nicht getragen, langsam, schwer gesprochen zu werden, weil er ja sein Gewicht in sich selber hat. Davon abgesehen, war es eine der gelungensten Darstellungen des neuen Lessingtheaters. Um ‚die Dame' der Lossen schwebte eine schweigende Trauer. Die Grüning war so geschmackvoll, als ‚Mutter' nicht zu eifern, und so einsichtig, einen Rest von Güte im bitter enttäuschten Herzen nicht ganz zu ersticken. Am stärksten: Kayßler. Nur in der Szene, wo er sich von der Mutter oder Schwiegermutter nicht bekehren lassen will, hatte er ein paar zu dicke, zu wabblige Töne des greinenden Widerstands. Aber sonst, also in vierzehn Szenen, war sein Schmerz völlig unsentimental, sein Trotz nie renommistisch, seine Aufgewühltheit bezwingend. Barnowskys Leistung könnte noch viel unvollkommener sein: wenn nicht, selbstverständlich, um Strindbergs willen, so wäre diese Aufführung um Kayßlers willen im höchsten Grade sehenswert.

Hannover und Bremen / von Herbert Jhering

Baron von Puttkamer, der Intendant des hannoverschen Hoftheaters hat den Willen zur Erneuerung. Aber man kann die Aufführung von ‚Hanneles Himmelfahrt', die 1894 Pflicht war, 1914 nicht als Tat preisen. Auch der angekündigte ‚Bogen des Odysseus' ist noch keine Revolution: 1903 wurde der ‚Arme Heinrich' gegeben. Es wird Herrn von Puttkamer erst möglich sein, trotz den Hemmungen der berliner Generalintendantur in seinem Spielplan selbständig zu werden, wenn er in bestimmten Grenzen bleibt. Er muß ein Programm haben. Dieses mag auch die hannoverschen Dichter umfassen, vor allem aber den Neuklassizismus. Die bewußt-einseitige, fanatisch-enge, verrannt-ehrliche Kunst Paul Ernsts kommt dem Positiven der Tradition entgegen. Hier haben die preußischen Hoftheater eine moderne Aufgabe, die ihrer Eigenart entspricht. Hier liegt ihre Existenzberechtigung.

Heute gibt Herr von Puttkamer Strindbergs ‚Schwanenweiß', das, mehr als durch sich selbst, durch die Vorstellung ergreift, daß ein nachtdunkler Mensch einmal den Glauben an ein kindliches Spiel fand. Die Aufführung war nicht gut und nicht schlecht: sie war hilflos. In Berlin wurde das Märchen in handgreiflich-kitschiges Theater übersetzt; hier geschah nicht einmal das. Der Oberregisseur Schefranek war schon im Grob-Technischen unsicher. Er hatte Gefühl weder für die Bedeutung, noch für die Wirkung der szenischen Hilfsmittel. Eine stillose Dekoration, eine konfuse Beleuchtung verwirrte die Darsteller, statt sie zu unterstützen. Da man zudem die Signale des Inspizienten für das Einsetzen der Musik hörte, hatte man die Wahl, ob man die Vorstellung für einen endgültig mißglückten Versuch oder für eine zweite Bühnenprobe halten wollte. Die Schauspieler, von denen jeder auf eigene Verantwortung einen Märchenton suchte und nicht fand, müssen gerechter Weise außer Beurteilung gestellt werden.

Im Deutschen Theater: ‚Mutter Erde' von Max Halbe. Eine anständige, aber schleppende, salbungsvolle Aufführung. Pausen auf der Bühne, gedämpfter Ton sind nur von großen Schauspielern zu ertragen. Hier wirkten die stummen Momente nicht, weil die gesprochenen nicht intensiv genug waren. Der Direktor Hermann Rudolph ist ein begabter Schauspieler. Aber wie sein Körper zu schwerfällig für geistig anspruchsvolle Rollen ist, so hat sein Ton an Energie eingebüßt. Seine Schlichtheit und untheatralische Ruhe verbirgt zu wenig, um für fünf Akte zu fesseln. Was nicht ins Langweilige, Lasche hinübergleitet, wird predigerhaft, larmoyant. Das Ensemble reichte für ‚Mutter Erde' aus, bis auf einige Nebenspieler und bis auf Nadia Sendahl, die weder

für das, was sie als Erscheinung ist, noch für das, was sie darstellte, einen schauspielerischen Ausdruck fand. Sie möchte scharf sein und wird unverständlich; sie möchte gefährlich werden und wird theatralisch; sie möchte mit Blicken umgarnen und rollt die Augen. Direktor Rudolph hat den Willen zum literarischen Spielplan. Nur fehlt ihm der Instinkt für das Notwendige. Es macht nichts, daß er zwischendurch Schwänke aufführt. Aber das Literarische muß literarisch sein. ‚Mutter Erde' ist überholt. Max Halbe gibt man heute nicht mehr. Das Repertoire ist nicht organisiert. Strindbergs ‚Totentanz' wirkt darin wie ein Zufall.

Hannover hat heute nur zwei Theater, die etwas wollen — das kleinstädtischere Bremen hat drei: das Stadttheater und die Schauspielhäuser am Ostertor und am Neustadtwall. In diesen pflegen die Direktoren Wiegand und Ichon ein gemischtes Repertoire, das von Büchner zu Shaw, von Sophokles zu Ibsen führt. Das Ensemble war am Neustadtwall aber nicht einmal der ‚Roten Robe' von Brieux gewachsen. Selbst, wenn man gelten läßt, daß die Vorstellung nur für ein Gastspiel der Durieux einstudiert war — die Schauspieler demaskierten sich unabhängig von der Probenanzahl. Der Charakterdarsteller Wilhelm Dohme glaubt, interessant spielen zu müssen, weil er blaß und hager ist. Nun spricht er unnüanciert lauernd, affektiert überlegen, geziert salopp. Alles wird unplastisch, die Sätze purzeln durcheinander, und an die Stelle notwendigen Tonfalls tritt willkürliches Geholper. Wie fein habe ich den Mouzon früher von Hubert Reusch in Hannover gesehen! Erna Liebenthal weiß als Yanetta, was sie will. Aber sie erhitzt sich künstlich, und ihre advokatorische Beweglichkeit ist ohne innere Berechtigung. Herr Paul Breitfeld spricht als Pierre so schwer und talentlos tief, daß er sich für verwaiste Molenar- und Zimmerer-Rollen empfiehlt. In einer solchen Vorstellung mußte schon das unschuldig-sanfte Lächeln, der korrekt-heuchlerische Ton auffallen, den Herr Willy Schur für den Deputierten hatte, und die stumpfe, ausdruckslose Schlichtheit, die Herr Franz Döring für den anständigen Staatsanwalt einsetzte.

Die Aufführung von Rößlers mattem Lustspiel ‚Rösselsprung' am Ostertor war besser. Sie stand wenigstens. Aber moderne Zimmerdekorationen werden auch hier wie Schaufenstereinrichtungen gestellt. Grete Bäck bleibt als begehrte Witwe schlicht und sympathisch, aber funkenlos und uninteressant. Herr Ernst Mewes spielt einen Bankier mit festem, sicherm Konversationston, aber ohne Aufschlüsse über die Weite seiner Begabung zu geben. Herr Fritz Odemar junior hat für einen freiwillig-unfreiwilligen Hochstapler persönlichen Gang und Bewegung, aber unpersönlichen Ton.

Im Stadttheater an einem Abend der ganze ‚Wallenstein' in einer Einrichtung, die Striche nicht scheut, Max und Thekla aber immer noch Raum läßt. Die Regie des Oberregisseurs Jürgens versagte vor dem Lager. Die Dekoration mißverstandener Reinhardt und ältester Stadttheaterplunder, die Gruppierungen ohne Einteilung, Übersicht und Leben. Im zweiten und dritten Teil schien geschickteres Wollen an der Unmöglichkeit mancher Mitspieler zu scheitern: einen Darsteller wie Herrn Carl Sick dürfte man auf der deutschen Bühne nicht zum zweiten Mal finden! Duoszenen bei kurzer Dekoration glückten für bescheidene Augen und Ohren. Überhaupt fielen einige Zimmer dadurch angenehm auf, daß sie nicht, wie sonst an Theatern, die gleichzeitig Oper geben, pomphaft unwahrscheinliche Riesenräume waren. Allerdings geriet nun das Einrücken der Pappenheimer und der Abschied Maxens etwas unfrei. Auf der ganzen Aufführung lastete das Tempo ihres Wallenstein. Man kam in Versuchung, Herrn Albert Bauer einen Stuhl unterzuschieben. Er ist im alten Sinne gewiß kein schlechter Schauspieler gewesen. Aber sein repräsentatives Pathos ist müde geworden, wie seine realistischen Satznüancierungen matt und energielos. Selbst, wenn Herr Bauer sich gebieterisch zurückwirft, sich imperatorisch anlehnt und befehlshaberisch Arm und Zeigefinger von sich streckt, selbst seinen Stellungen und Gebärden fehlt die Überzeugung und Entschiedenheit. Neben der gezierten, kitschigen, kraftlosen Thekla des Fräulein Steinsieck stand die etwas unentschiedene, aber vornehme Gräfin Terzky der Frau Josefa Flora. Herrn Ernst Gode hatte ich vom berliner Königlichen Schauspielhaus her nicht in guter Erinnerung. Hier hörte man auf seinen ersten Kürassier und auf seinen Oktavio deswegen, weil er fast der Einzige war, der plastisch sprach und von der Sicherheit seiner Technik sogar zu einem charakteristischen, realistischen Ton gelangte. Es ist in der Provinz schon viel, wenn der Text herauskommt! Das gleichmäßige laute Sprechen ohne mimische Unterbrechung tötet das Gehör, und man versteht schließlich nicht einmal mehr das einzelne Wort.

Aber was in den Theatern gesündigt wird, das wird in den Museen wieder gut gemacht. Ich habe in der bremer Kunsthalle eine Ausstellung gesehen, wie sie Berlin selten gehabt hat. Es war auch Modernes aus zweiter Hand da. Aber das darf nicht fehlen, wenn alle Großen vereinigt sind. Und hier trat neben Delacroix und Daumier: Manet, Monet, Renoir, van Gogh, Cézanne, Hodler und Munch! In den Kunstausstellungen zeigt sich, daß eine reiche Bürgerschaft, wenn sie den Willen zur Selbständigkeit und Organisation und den Blick für die richtigen Führer hat, heute noch Kulturträger sein kann.

Politik / von Roda Roda

Diese folgende Betrachtung der Politik ist, wie man gleich sehen wird, eine durchaus unpolitische Betrachtung, sozusagen: eine münchner Lokalangelegenheit, noch weniger: eine Privatsache — alles in allem nämlich nichts als eine Diskussion zwischen dem Künstler und einem Berg von Fragen, an dem die Künstler gewöhnlich ratlos stehen. Ich schreibe die Betrachtung nieder in der Gewißheit, wieder einmal ernstlich das Beste gewollt zu haben und nur Gelächter zu ernten — törichtes, mißverstehendes Gelächter.

1

In meinem Atlas finde ich eine Karte: „Schwefelproduktion der Erde". Die Orte, wo Schwefel gedeiht, sind durch gelbe und gelbere Klunker ausgezeichnet. Es leuchten Sizilien hervor, Hawai und Berlin.

Eine andre Karte: „Verbreitung der Raubtiere". Ceylon erscheint dunkelblau, fast schwarz; das übrige Indien ultramarin; Hellabrunn, der zoologische Garten Münchens, ist ein kaum sichtbares Pünktchen. Steiermark nicht einmal berücksichtigt — wiewohl es das einzige Land der Erde ist, wo Raubtiere wirklich gedeihen. Ja, die Herren Gelehrten!

Drittes Blatt: „Graphische Statistik der Liebe". Hauptorte: Odessa (auf den Kopf der Bevölkerung je 0,5 Spezialarzt), Schanghai, Buenos Aires; Sterne zweiter Größe: Hamburg, Budapest; endlich an dreiundzwanzigster Stelle: Paderborn, Hammerfest, Quebeck, München.

Wo bleibt eine graphische Statistik der Künstler? Wenns eine gäbe, müßten Paris und München darauf obenan stehen. In und um München wohnen die meisten, die besten deutschen Dichter, Bildner, Musiker. Ich erwähne nur Richard Strauß (in Partenkirchen), Slezak (am Tegernsee) — in München selbst: Stuck und Josef Futterer (von denen der letzte, als Meister der Mundharmonika, ebenso gut bei den Musikern erwähnt werden konnte). Die münchner Dichter zu nennen, fange ich nicht erst an. Es gibt ihrer einhundertdreiunddreißig mit Ewigkeitswert und neunundsiebzig ephemere; Roda Roda, zum Exempel, wird bald dahin, bald dorthin gerechnet — meistens dahin.

Genug: was die Kunst angeht, geht München an.

2

Ich verspinne mich manchmal in folgende irrationale hypothetische Periode:

Angenommen, die Künstler wären bei Besinnung — wie hätten sie zur Politik zu stehen?

Gar nicht? Aber die Politik ist das größte Zeitproblem. Politik ist die Kunst, die Energie von Gruppen in Geltung umzusetzen. Die Gruppen können Völker, ja Völkervereine sein (zum Beispiel: der Dreibund, bestehend aus Deutschland und Oesterreich; oder die Tripleentente: England, Rußland, Frankreich, Italien. Beispiele kleinerer Politik: unser Kerschensteiner, Königlicher Schulkommissär, der den Stadtbezirk München I im Reichstag vertritt.)

Sollen sich die Künstler von der Politik ausschließen? Können sie's? Unsinn. Freuen sie sich denn nicht und leiden sie nicht mit ihrem Volke?

Es gibt nationale und anationale Künste, gewiß: die Musik, Malerei, der Tanz auf der einen, die Dichtkunst auf der andern Seite. Trotzdem ist das Glück jeder, jawohl, jeder Kunst an das Gedeihen der Nation gebunden: Wagner sagt den Deutschen mehr als den Franzosen; Verdi am meisten den Italienern.

Homer, Shakespeare und Ibsen sind Gegenbeispiele. Sie gehören der ganzen Welt, gewiß. Wird aber Georg Queri den Madagassen je etwas bedeuten? So ausgezeichnet er die oberbayrischen Dialekte handhabt?

Es läßt sich eine Regel formulieren, die allerhand Ausnahmen erlaubt:

Der Künstler lebt und stirbt mit seiner Nation.

3

Wer sich nie mit Astronomie befaßt hat, wer nicht die eigenen Schicksale immerfort, Sekunde um Sekunde, an den Dimensionen der Milchstraße mißt, ist bewußtlos.

Wer sich um Politik nicht kümmert, ist ein Esel — selbst wenn er Esoteriker wäre.

4

Kunst ist Luxus. Die Künstler sind Drohnen der Gesellschaft. Wie überflüssig wir alle sind, von Wedekind und Heinrich Mann an bis zu Frau Nataly von Eschstruth — es ließe sich sofort erweisen, wenn uns plötzlich einfiele, ein Jahr lang zu streiken: alle Welt würde befreit aufatmen — vor allem die Verleger und Theater. Aber den Gefallen tun wir ihnen nicht. Ich nicht.

Kunst ist Luxus. In Zeiten wirtschaftlichen Niedergangs wird sie zuerst getroffen — was wir seit zwei Jahren auf das Empfindlichste spüren.

Die Kunst findet Förderung nur in einem reichen Staat. Je größer rings der Wohlstand, desto leichter hat es die Zufälligkeitserscheinung des Genies, sich durchzusetzen. Und die Erhöhung des Lebensstandards gelingt am ehesten im reglementierten Staat, wo wenig veruntreut, viel gespart und weitblickend regiert wird.

Heimat der Kunst wird nicht etwa ein Zukunftsland sein, dessen einzelne Bürger ziemlich gleichmäßig und daher mittelmäßig mit Gütern gesegnet sind; nein, jenes andre Gemeinwesen mit unausgeglichenen Vermögensdissonanzen, wo über der großen, schuftenden Masse eine dicke Bourgeoisie steht und der exzessive Reichtum einzelner Prominenter. Demnach: nicht die Partei des Kleingewerbes hat der Künstler zu nehmen oder gar die des vierten, fünften, sechsten Standes; nein: die des Kapitalismus — bei uns: freisinnige, nationalliberale bis konservative Politik.

Inter arma silent Musae. (Uebersetzung für malende, der lateinischen Sprache also unkundige Leute: „Zwischen Waffen schweigen Musen.") Kunst gedeiht im Frieden, in ruhigem, behäbigem Wohlstand. Krieg, Kriegsgefahr, Wirren und Wahlen — Erhitzungen der Volksseele — machen das Thermometer des Kassenrapportes sinken. Die Kunst läßt erhitzte Bürger kalt.

Ein milder Absolutismus, eine mit demokratischem Fett geölte, geräuschlose Staatsmaschine dient der Kunst am besten. Der Protz als Maecen, Bürger und Edelmann als Genießer, der Arbeiter als halb zufriedener Raisonneur — diesen Zustant müssen wir erstreben.

Ein Künstler, der zur Revolution aufruft, ist vielleicht ein Fanatiker mit herrlichen Instinkten; Politiker ist er nicht.

Eine Hand wäscht die andere: der weise Autokrat wird die Kunst nach Möglichkeit fördern, er wird gern sehen, daß seine Untertanen Geld verdienen, Bilder kaufen, für Richard Dehmel und Gerhart Hauptmann schwärmen, Bibliophilitiker werden uud sich Exlibris zeichnen lassen von Wilm, Jodocus Schmitz und Berthold Körting. Robespierre, Marat und Bakunin hingegen hatten keine Exlibris.

Die Kunst umspannt freilich alle Erscheinungen des Lebens — es gibt auch eine kriegerische, eine Barrikadenkunst. Es gibt auch Meteor-Eisen. Die Industrie ist doch auf Hochöfen angewiesen. Die Kunst auf den Frieden.

Es mußte endlich einmal ausgesprochen werden: Wählt Kerschensteiner, wenns wieder einmal dazukommt!

Mich, wie gesagt, geht das alles gar nicht an. Und schließlich ist, was ich sagte, auch nicht meine Meinung.

Die Näherin / von Arnold Zweig

Diese Geschichte erzählte der Marquis von Châteaudun den staunenden und dankbaren Bürgersöhnen von Trier, als er zur Zeit der roten Mütze daselbst trotz podagristischer Anwandlung und einer jetzt juwelenlosen Brokatweste von apfelgrün und silbernem Muster

Tanzstunden erteilte, wobei sein ältester Sohn nicht eben übel die Flöte blies.

Wohl, meine jungen und erlauchten Freunde (äußerte etwa der mokante und beleibte Herr), Sie mögen erfahren, daß dereinst, vor Zeiten, zu Compiègne in Frankreich ein junger Herr Ihres Standes sich aufhielt, im Geschäfte seines Herrn Vaters tätig, welcher sich mit der bei jungen Helden aus dem ehrenwerten Bürgertum üblichen Leidenschaft in ein recht armes, aber tugendhaftes und sehr angenehm gestaltetes Fräulein verliebte. Er gedachte sie zu heiraten — unähnlich unsern jungen Windhunden von Stande war er gesonnen, die Pflicht, die Tugend und die Liebe zu vereinen; und sprach demgemäß zaghaft, aber ernst zu seinem feisten Herrn Erzeuger. Dieser aber schnitt mit dem Messer einer harten Rede in das liebevolle Herz des Sohnes, drohend, er werde ihn prügeln wie einen Sack, wenn er ihm je wieder von so schändlicher Unternehmung spräche. „Wie einen Sack!" schrie der Wilde. Armer Jüngling! Meine Seele ist zu mürbe, um sich lange mit deinen Qualen zu belasten und sie zu malen; ich würde dabei zu Grunde gehen. Sie aber, meine Zuhörer und gütigen Schüler, werden nichts leichter können als den Zwiespalt tief empfinden, der in der Brust eines heldenmütigen Bürgersohnes vorgeht, wenn er von süßer Ehe träumt, und dem ein Rücken voll Prügel dafür angeboten wird. Nun aber fühlen Sie noch hinzu, daß ein reicher Witwer kommt, ein Salzwieger, ein zimmtfingriger Schuft, und das Mädchen zu ehelichen vor hat: und sie, die Lilie, die Schwalbe des Schönheits-Tempels, sie ergibt sich ihm! sie nimmt ihn! sie wird mit ihm kopuliert! er geht mit ihr zu Bett! Sie erröten, meine Freunde, Sie erblassen, meine Geneigten — alles was Sie erschüttert, traf die schutzlose und liebevolle Brust meines Bürgersohnes mit dem Schwerte des Mars, Minervens Lanze und dem phoebischen Pfeil. Leiden Sie mit, Geehrte, leiden Sie mit! Sterben Sie, wenns beliebt! (Hier hielt der Marquis wirkungsvoll inne, um sein Glas zu leeren.)

Unser Held, der einen beklagenswert groben Körper zu aetherischer Seele von der Natur empfangen, lebte. Aber er lebte nur auf Kündigung etwa, um die Süßeste noch einmal zu sehen; dies war der alleinige Grund seines irdischen Atmens. Amor, der die Liebenden fördert, gab ihm ein, seine Qual einer kundigen und erfahrenen Alten zu gestehen, einer mit Nähen ihr Leben fristenden Dame, Auberée genannt, die man ihm als erfindungsreich rühmte, und für deren den Liebenden geneigtes Herz es keine Mühe gab, die sie gescheut hätte, wenn es Glück zu schaffen galt. Ueberdies verlor er auf ihrem Tisch einen Beutel mit fünfzig Franken; aber nicht darum, aus übergroßer Güte willigte die Schutzgöttin ein, für ihn zu agieren, nachdem sie sich seinen veilchenfarbenen Rock aus lyoneser

Sammet, verbrämt mit Fuchs, als Hilfstruppe geliehen hatte, in dem er Sonntags allen Messegehern und Kirchenfreunden wohl bekannt war. Diesen Rock nun nahm sie über den Arm, nachdem sie am untern Saum das Seidenfutter ein wenig aufgetrennt und Nadel und Faden hineingesteckt hatte, nimmt ihn und begibt sich zur jungen Frau, eine Stunde wählend, da der glückliche Gatte und Kaufladenherr sein Mehl auswiegt. Freude des Besuchtwerdens, wer schildert dich? Sie hätten sie sehen sollen, die junge Schöne, das Häubchen auf dem Haar, plaudernd mit der vom Alter gebeugten Auberée, wie die Erfahrene ihre blühende Farbe lobt, die braunen Augenschatten schelmisch begrüßt und alsbald fragt, ob auch das Bett breit genug sei zu den Gefechten der Nacht? „Sehet selbst", antwortet der unschuldige Engel und führt den Besuch ans Paradies, ans Schlachtfeld, an die warme Burg des erlaubten Sündenfalls! Welch übermächtige Gefühle ergreifen Sie, meine Jugendstarken, ich sehs an Ihren Lippen, an Ihren glänzenden Blicken; recht so — aber wer hätte gedacht, daß diese Sehnsucht noch so übermächtig spuke in der alten Auberée? Schauet doch, wie sie schwindelig aufs Bett sinkt, am Fußende, wie ihr der schöne Sammetrock entgleitet und auf dem Bette liegt, wie sie mit versiechender Stimme um Wasser bittet! Die junge Frau geht selbst in die Küche, und derweil drückt die Alte den Rock des jungen Mannes, in dem — Sie wissen noch? — Nadel und Faden stecken, ins Bett, zupft das Deckbett darüber hin, trinkt ihr Wasser, dankt, erholt sich schnell, geht weg und bestellt den hoffnungsvollen Liebhaber für diesen Abend halb neun Uhr zu sich; rät ihm auch, er solle vorher Hahnenbouillon zu sich nehmen und Selleriegemüse. (Meine deutschen Wirte, mit dieser Art von Gelächter hätten Sie in Versailles, dem verflossenen, zweifellos Ihr Glück gemacht.) Um acht Uhr kommt der Krämer — oh Verzeihung, der Kaufherr — heim, wäscht sich die Hände, ißt etwas und stiefelt ans Bett, denn er ist müde vom Tütendrehen, schlägt sein Lager auf, stutzt über die Erhöhung, sieht zu, zieht hervor: ein Rock! ein Männerrock! der berühmte, kostbare und auffallende Rock des jungen Anton! Ha! Sie merken, nicht wahr, was er dachte, Sie sind so scharfsinnig, meine Schüler, daß ich nichts zu sagen brauche. Wie gerne aber malte ich jetzt, Sie zu erfreuen, den rasenden Ajax; zeigte gern, wie er zum Degen greift — aber er trägt keinen, das Pistol ladet — aber wozu eines besitzen, das scharfe Messer herausreißt — aber es ist zu spitz, und außerdem liegt es im Schub verwahrt, in der Küche. Was also tun? Als Mann des klaren Alltags vermeidet er das Blutvergießen und vereint harmonisch die Wut, die Rache, die Ehre und die Ruhe: er packt seine Gattin beim Arm und wirft sie hinaus, vor die Haustür, die er abschließt. Recht so, sagen wir, und wir haben unsren Grund: denn wie das nichtsahnende

Frauchen die Steine der Schwelle mit Tränen der Unschuld netzt, murmelt eine Stimme neben ihr im Dunkeln, wohlbekannt und tröstend eine Altweiberstimme: „Um Gott, werte Freundin, was tut Ihr hier?" Auberée ist es, die kluge Zauberin und Nadelfee! Sie verflucht alle kränkenden Ehemänner der Welt, besonders den augenblicklichen Sünder, verspricht ihr für morgen Genugtuung und bietet ihr einen Unterschlupf für die Nacht an. Das getröstete Kind folgt ihr und findet bei ihr ein laues Zimmer, in dem Zimmer ein warmes Bett und in dem Bett einen heißen Liebhaber.

Nein, meine Herren und Bürschchen, dies schildere ich nicht. Ich weigere mich. Ich bin ein Greis, der dem Grabe zuwankt, und denke an die Seligkeit. Ich sage nur, daß platzend vor Liebe, vor Seligkeit, vor Jugendkraft und vor Ueberschwang der junge Mann sein Bestes tat und auch das Rennen gewann.

Am frühen Morgen aber klopft die grausame Wirtin, den Morgenschlaf, den so wohl verdienten, schlimm durchbrechend, die junge Frau aus dem Bette, führt sie in die Kirche Saint-Corneille und heißt sie dort vor einem Bilde der gütigen Mutter Gottes Knie und Stirn zur Erde neigen. Die Alte aber nimmt die sechs Leuchter Unserer lieben Frau und stellt sie auf den Boden, um die schlanke Büßerin zu beleuchten; und glaubet mir, die heilige Jungfrau entstieg dem Bilde nicht, rächend; stets vertragen sich Frauen untereinander zum Schaden der Männer. Der Gatte aber, der diesmal daran glauben soll, muß dem Bette entsteigen und die alte Auberée anhören, die in großer Erregung bei ihm eindringt. Ein böser Morgentraum hat sie in die Kirche gejagt, und was findet sie dort? Die junge Gattin, betend, verzweifelt, Unschuld schwörend vor Mariens Bild! Der Mann hat schon ein wenig Reue gefühlt — Gatten bereuen gern, wenn sie allein schlafen müssen — er ist verdutzt, geschlagen; auf, und in die Kirche. Da liegt sie, so vertieft in ihren Gram und ihr Gebet, daß sie nichts nahen hört; so schön, so unschuldig in ihren Kerzen! Er ruft sie reuig; sie steht auf, verwirrt, voll Scham, reizend; indeß die Alte dem Altar seine Leuchter zurückgibt, küßt er sie Vergebung flehend. Sie machen sich zu dreien auf den Heimweg; und indeß die Gatten schweigen, klagt Auberée das Leid ihres Alters: wie schwach sie ist — ward sie nicht gestern am Bette fast ihrer Sinne unmächtig? und wie vergeßlich: einen schönen Rock hatte sie zu bessern, einen Rock aus Seide, Pelz und Sammet veilchenfarb — und wer glaubt ihr, daß sie nicht weiß, wohin sie ihn gelegt? daß er verschwunden ist und sie ohne Rat und Trost, sie arme alte Frau?

Ohé, denkt der Mann, die Unschuld ist am lichten Tag; und daheim gibt er den Rock heraus — Nadel und Faden stecken noch drin — und, freigebig vor Ueberzeugtheit, fünfzig Franken der

treuen Helferin. Dann aber legt er sich noch einmal zu Bette; zu Bette, nicht zur Ruhe. Denn auch ein Kaufmann, der ein junges Weib hat — nicht wahr? — ist zu Zeiten ein Mann.

Und wer — der Gatte etwa? — hätte weiterhin dem so treu befundenen Eheweib untersagt, dann und manchmal diese brave Näherin mit Arbeit zu betrauen, ja sie ihr selbst zu überbringen?

Meine werten Eleven, hören Sie, ehe Sie gehen, noch die Moral. Mein Freund — ein Abbé von Saint-Sulpice, der den Eid gegen seinen Herrn Gott nicht schwor und so von Meister Samson rasiert und tonsuriert in einem ward — mein Freund pflegte im Einklang mit den großen Vätern zu sagen: „Eine wahre Ehe, Marquis, kann weder geschieden noch gebrochen werden“. Gute Nacht, meine Herren! Sie leuchten einander wohl selbst die Treppe hinab; ich habe keinen Lakaien, seit ich den letzten wegen Unreinlichkeit davonjagte, man bekommt hier keine rechten. Auf nächstes Mal, meine Freunde, auf das nächste Mal!

Kleines Gespräch mit unerwartetem Ausgang / von Theobald Tiger

Der Herrgott saß auf Wolkenkissen
und sah sich seine Erde an.
Was braust herauf? Sieh da, das is'n
Aeroplan.

Ein Offizier grüßt freundlich lächelnd:
„Jestatten! Schwaben Nummer Vier“
— und die Propeller surren fächelnd —
„Wir sind nu hier“.

„Was sagen Sie zu unserm Siege?
Wir brachen spielend den Rekord.
Wozu? Wir brauchen das zum Kriege ...“
„Zum Krieg? Zum Mord!“

„Erlauben Sie, Sie sind zu schwächlich ...“
„Und wer gab euch das viele Geld —?“
„Das Volk! das Volk war es hauptsächlich
vom Rhein zum Belt“.

„Das Volk? Hat es so krumme Nacken?
Ist denn bei euch das Volk so dumm?“
Hier lachte Gott aus vollen Backen.
Man kippte um.

Antworten

E. L. Weshalb hier nichts über die Delegiertenversammlung geäußert worden ist? Was denn hätte sollen? Der Präsident Rickelt, gegen dessen guten Willen und dessen Arbeitskraft nichts einzuwenden ist, steht etwa auf und spricht: „Der Herr Vorredner hat bemerkt, wir kämen nicht mit der Zeit aus. Da muß ich doch sagen, daß wir nur zwei Pausen gehabt haben: eine von halb Zehn bis Zehn und eine von Eins bis Zwei, nein, von Eins bis halb Drei, und ich muß doch sagen, daß wir keine Zeit verplempert haben. Zeit ist hier nicht verplempert worden. Ich glaube, behaupten zu dürfen, daß hier mit Reden keine Zeit verplempert wird". So geht das stundenlang. Statt daß die Delegierten über ernsthafte Dinge beraten, werden Gratulationsbriefe vom Grafen Seebach, von Jocza Savits, von Anna Schramm im vollen Wortlaut vorgelesen und Rickelts umfangreiche Antworten auf diese enorm belangvollen Gratulationsbriefe; werden Formalitäten erledigt, die keinen Menschen interessieren, und die überflüssig sind; werden . . . Dann aber wird, was Not tut, in den letzten paar Stunden durchgehetzt. Uns andern ist es ja gleichgültig; aber der Präsident muß doch dafür sorgen, daß all dieses Zeugs unterbleibe, daß jeder kurz und knapp seinen Spruch aufsage, und daß man sich um Gotteswillen nicht nach der Redemühle am Königsplatz richte. Leiten Sie, Herr Rickelt, kein Parlament der Schauspieler, denn das wäre eine öde, schnabbernde Maschinerie, die nichts zu Tage fördert. Leiten Sie eine Delegiertenversammlung und machen Sie sich die Gesetze dafür so, wie Sie sie in den paar Stunden, die Ihnen zur Verfügung stehen, gebrauchen. Lassen Sie nicht so viel zur Geschäftsordnung reden, sondern zur Sache — zu der Sache, die Ihnen und den Ihren am Herzen liegt: zur sozialen Hebung des Schauspielerstandes.

Türmer. Ich muß jetzt doch beantragen, daß ihr mich auch noch die Glossen zu meinen ‚Antworten' selbst verfertigen laßt. Eure sind zu hilflos. Da habe ich neulich euern langweiligen Kienzl ausgelacht, und ihr druckt das ab und wißt gar nicht, was ihr damit anfangen sollt. Das macht: es ist viel schwerer, Gedrucktes zu lesen, als Druckbares zu schreiben. Wenn ich gesagt hätte: „Das Schaf ist dumm", oder: „Der Pedant ist grau", oder: „Der Esel ist ein Tier" — ihr hättets zur Not verstanden. Aber was Selbstironie ist, habt ihr an euch nie erfahren und könnts deshalb bei Fremden nicht vermuten. Und so laßt euch denn unter uns sagen: Der „große Jacobsohn", wie ihr mich mit fabelhafter Sardonik nennt, ist von seiner Wichtigkeit lange nicht so überzeugt wie euer sabbernder Kunstkritiker, der sich nächst dem lieben Gott und dem Schutzmann für die dritte Instanz in Deutschland hält.

Hans Ostwald. Sie haben natürlich Recht, wenn Sie dagegen protestieren, daß man die Neue Freie Volksbühne zwingen will, ihre Vorstellungen um Elf zu beenden. Falsch ist aber, in dieser Maßnahme irgend etwas andres zu erblicken als eine dumme und ungeschickte Ungerechtigkeit, mit der ganz deutlich politisch oppositionelle Kreise schikaniert werden sollen. Merkwürdig, daß Sie nicht fragen, warum Hülsens ‚Parsifal' und Reinhardts ‚Faust', ‚Don Carlos', ‚König Lear' bis Zwölf und länger dauern dürfen. Darauf war hinzuweisen, nicht auf die Freiheit der Nachtlokale, die der ‚Vorwärts' anführt. Die Brutalisierung der Volksbühne ist deshalb so widerwärtig, weil sich diese Verwaltungsbeamten unkontrolliert der Gesetzesbestimmungen nur dann bedienen, wenn es gilt, jemand zu behindern. Aber bei diesem Parlament von Leimsiedern wird das wohl noch lange so bleiben.

Philipp Reclam junior. Sieh einer an! Sie benutzen also, dem ‚Vorwärts' zufolge, Ihren kolossalen Verdienst aus der berühmten kleinen Bibliothek garnicht dazu, Ihre Arbeiter anständig, nämlich nach dem Tarif,

zu bezahlen. Wer hätte das geglaubt! Wer hätte je gedacht, daß ein solches Welthaus fast die einzige Firma ist, die ihren Buchbinder im Preise drückt! Der drückt wieder die Arbeiter und zahlt ihnen Stundenlöhne von 37 bis 42 Pfennigen, und nur einem Gehilfen, der schon zehn Jahre im Betrieb ist, 51. Der Tarif aber, der zwischen dem Buchbinder-Verband und dem Verband deutscher Buchbindereibesitzer für Berlin, Leipzig und Stuttgart vereinbart ist, sieht einen Mindestlohn von 56 Pfennigen vor. Auch die Arbeiterinnen stehen 14 bis 16 Pfennige unter dem Mindestlohn. Wir haben noch nicht gewußt, daß eine der größten Firmen des deutschen Buchhandels die Macht ihres Kapitals so häßlich mißbraucht. Wir haben nicht gewußt, daß mit jedem Groschen, den wir für die rosa Bändchen ausgeben, der Verdienst eines Unternehmers erhöht wird, der redlicher Arbeit ihren Lohn nicht gönnt. Wir wissen es jetzt und hoffen, daß diese neue Wissenschaft dem Verlag so lange und so eindringlich vorgehalten wird, bis er sich entschließt, eine einfache Anstandspflicht zu erfüllen.

Hans R., Wien. Vielen Dank für die amüsante ‚Zeitschrift des oesterreichischen und ungarischen katholischen Klerus'. Nachdem mitgeteilt worden ist: „Franz Fekete apostatierte, wurde suspendiert und mit doppelter Exkommunikation für ‚infamis' und ‚irregularis' erklärt", bespricht der Herr Bücherbesprecher den Peter Altenberg. „Das Buch ‚Semmering 1912' ist Damen gewidmet. Ich las auf Seite 21. Der Inhalt kam mir vor wie der geistloseste Quatsch. Ich las auf Seite 127 und fand das Buch gemein-lüstern. (Da steht nämlich: „Die Brüste?! Nicht vorhanden.") Ich schlug Seite 211 auf und fand den Inhalt blöde. Das Buch könnte ganz gut von einem Verfasser herrühren, der schon längere Zeit im Irrenhause zugebracht hat, dazu ist er auch ein ziemlich gefährlicher Narr. Denn die Verrücktheit in seinen Büchern wirkt auf die Leser ansteckend". Auch auf diesen, scheints; und unglückseliger Weise hat ihm einer den ‚Fall Jacobsohn' in die Hand gesteckt. „Wir wollen den Fall auch nicht entscheiden. Denn wenn Juden — Jacobsohn und seine Gegner sind Juden — mit einander streiten, soll man sie ruhig weiter streiten lassen. Dann haben die Christen wenigstens Ruhe vor ihnen." Dies ist ein Christ und, was mehr ist, ein Philosoph. Und er darf darauf rechnen, daß er vor mir Ruhe hat.

T. F., Berlin. Es ist nicht schwer, in diesen Dingen Recht zu behalten. Vor zehn Monaten schrieb ich hier: „Seien Sie unbesorgt: Herr Zavrel wird ‚seinen Weg machen'. Es kommt bei uns auf keinem Gebiet mehr vor, daß eine Null, wenn sie sich nur ordentlich aufplustert, dort bleibt, wohin sie gehört". Jetzt heißt es, daß Herr Zavrel in die Direktion des Deutschen Künstlertheaters eintreten wird. Wieder also wird für eine verfahrene Karre kein guter Kutscher angestellt, der sie aus dem Morast holt, sondern ein Cliquenprodukt. Dieser Mensch wäre vollkommen unfähig, wenn er nicht eine Gabe hätte, die freilich alle ersetzt: die Gabe, sich überall einzuspinnen. Aber was nachher herauskommt, ist durchaus kein Schmetterling. Herr Zavrel hat Beziehungen, Bekanntschaften, Konnexionen, Protektionen, und was ihr sonst wollt: bloß keine Bildung, kein Urteil, keinen Geschmack und keine Spur von Talent. Als Regisseur ist er lächerlich, der wild gewordene Kopist eines Kopisten von Hollaender, als Dramaturg von geschäftlichen Rücksichten beeinflußt, Werkzeug des üblen Klüngels, der die dampfbadartige, stehende, widerliche Luft des literarisch-theatralischen München auch in Berlin atmen möchte. Lautz Nummer Zwei. Aber genau wie bei Nummer Eins wird man mir zu spät glauben. Wieder wird in muffigen Bureaus und Telephonzellen „die Kiste geschoben" werden und das Ende ein noch größerer Schrecken sein, als er schon jetzt in der Nürnberger Straße herrscht. Und in einem Jahr werde ich euch daran erinnern, daß ich euch rechtzeitig gesagt habe: Lieber ein Schrecken ohne Ende als ein Ende mit Zavrel!

Rundschau

Homo dresdensis

Die Gattung Mensch, wie sie in Dresden sich unterm Einfluß von Lage, Klima, Geschichte ausgebildet hat, charakterisiert sich vor allem negativ: durch den Mangel an Heroismus. Was ist heroisch? Nietzsche antwortet: „Zugleich seiner höchsten Hoffnung und seinem höchsten Leiden entgegen gehen." Der Dresdner wendet alle List, alle Biegsamkeit seiner zerlitzten Seele darauf, wie er beides scharwenzelnd umgehe: seine höchste Hoffnung und sein höchstes Leid. Er drückt sich um alles, was Gefahr sein, was die pathetische Geste der Herausforderung, des Angriffs, der kalten Entschlußkraft verlangen könnte. Er laviert. Er zerzeht in die tausend Rücksichten vor dem Bürgermeister, dem Hof, vor den Konsistorialräten, den Gymnasialoberlehrern, den Tageszeitungen. Er ist in Deutschland am meisten zu jener Menschenform hin entwickelt, die sich aus der zunehmenden Verstaatlichung der öffentlichen Gesinnung ergeben wird, und deren Morgen- und Abendgebet lautet: „Wir wollen, daß auf Erden uns nichts mehr Furcht mache: Wie stellen wir es an, aus dem Leben die Gefahr hinwegzuräumen?" Demgemäß sind die Erregungen der Leute: ihr Lieben, ihr Sichehelichen, ihr Geschäfteführen, ihr Kunstgenießen, ihr philosophisches Bestimmtsein. Kleinliches Den-Goldenen-Mittelweg-Wählen, Belächlung des Dämons und der großen Mystik, dafür verschrobene Konventikelei bis in die Zweisamkeit erotischer Geschlechterpaarung, Sehnsucht nach kleinem Vorteil, kleinem Sich-auf-Erden-Häuslichmachen, kleinen Idyllen der Freundschaft, des Naturgefühls; das Maßhalten nicht aus Zucht und Widersetzung gegen die eigene innere Ueberfülle, nicht aus Ethos und tapferer Selbstironie; Verhimmelung des Bliemchenkaffees und der Käsekeulchen; Genügsamkeit, aber ohne den Willen, die Genügsamkeit für die Tat und den asketischen Lebensweg fruchtbar zu machen; Gemütsverlogenheit, aber auch sie ohne Diabolie und den bittern Geschmack tragischen Verkanntseins. In allem: die Luft kleinen, muffigen, krämerhaften Mansardenhaushaltens.

Jetzt ist dort eine Gesellschaft gegründet worden, die sich zu Ehren des einzigen Musikers der Stadt, der schöpferisch und neutönend ist, die Roland-Bocquet-Gesellschaft nennt. Unter ihren, noch wenigen, Mitgliedern: der Intendant der Hofbühnen, der Generaldirektor der Galerien, eine Prinzessin, zwei, drei Künstler, Pianisten, Sänger. Man will Bocquets Kompositionen drucken, will Konzerte, Vortragsabende, Kunstausstellungen veranstalten. Man will beweglich sein, sogar ein wenig lärmend, aber ja nicht allzusehr. Die Presse, wie immer in Dresden, übergeht das Ereignis. In der bonne société weiß keiner etwas davon. Die Literarische Gesellschaft, statt der Sache sich anzuschließen, der Tonkünstlerverein und alle diese Geselligkeitskränzchen — sie versimpeln und versauern. Nur die Winkelblätter — Dresden, bezeichnender

Weise, hat deren gleich mehrere — spitzen die Ohren und geben ihren trostlosen Senf dazu.

Ein witziger Herr hat gesagt, Dresden sei ein Dornröschen, das schliefe und noch auf seinen Wachküsser warte. Wie galant! Sagen wirs doch deutlicher, und mit den Worten des Hans von Marées: Dresden ist die Metropole der Mittelmäßigkeit, nichts weiter. Wir erwarten von der Roland-Bocquet-Gesellschaft, daß sie mit klingendem Spiel zum Kampf herausfordere, Lärm vollführe, den Philister zwacke, ärgere, ohrfeige, rüttle und schüttle. Sonst ist sie überflüssig, sonst kann sie sich begraben lassen und das baldigst.

Diederich Hessling

Herzog Utz

Der Stoff von Hermann Burtes Schauspiel, das seine Uraufführung dem mannheimer Hoftheater verdankt, stammt aus der Historie vom Herzog Ulrich von Württemberg, der dem Ritter Hutten sein Weib nahm und den Ritter selbst ermordete. Dieser balladesken Moritat versuchte Burte ein Drama in großliniger Holzschnittmanier zu entreißen, und er schuf auch ein Schauspiel, das breit und schwer und hallend und flammend über die Bretter wuchtet. Sein Herzog Ulrich ist die Idee des Fürsten überhaupt, des „gottgewollten" Herrschers, der sich aber leichtfertig seiner Zeptergewalt begeben hat. Gebrochen und zersetzt hat sich Utzens sinnlos rasende Natur, und nun greift Burte zu dem probaten Mittel des hochgemuten Weibes, das dem Instrument des Himmels seine reinen Töne zurückgibt und den Herzog wieder auf den wahren Thron seines Fürstenbewußtseins hinaufhebt: zu seinem bessern Selbst. Wie ein Löwe erhebt Utz sich jetzt und klirrt wie von Stahl; wie Nordlicht flammt er auf in aller Herrscherpracht. Er, endlich Herr geworden, fand sich selber wieder. Er wird sich selbst behaupten und klingt am Ende wie eine edle Waffe hell und freudig dem großen Sturm entgegen, der von allen Seiten her ihn brechen will. Wie eine Symphonie, so strahlt sein Wesen auf, und seine Rede schallt von silbernen Fanfaren.

Durch den kühn gewölbten Bau des Dramas schwingt ein Ton, der aufhorchen macht. Burte holt mächtig aus im Pathos des Bühnenschrittes, der dröhnend von den Wänden widerhallt. Dieser Dichter, der auf dem Blitzstrahl daherreitet, weiß mitzureißen — läßt die Szene knallend explodieren. Er gibt Seelen, einfach und stark, keine Psychologie. Er malt mit ungebrochenen Farben. Das alles hat es: die Naivität eines heftig stürmenden Theatertemperaments, das fast urwäldlerisch in deutsches Mittelalter hineintobt. Mit ungefüger Hand baut er klobige archaisierende Reimverse auf, die sich mächtig und rauschend hinaufstufen in den Theaterhimmel. Aber mehr gibt er auch nicht: seinem ‚Herzog Utz' fehlt ganz die Metaphysik der dramatischen Dichtung, das Oberlicht, der große Horizont. Nur ein ganz schwacher Strahl davon fällt in das Dramengefüge hinein, wenn Burtes Ethos die eindeutigen Ideen des unantastbaren Fürsten, des reinen Weibes (solcher schönen Sachen) ausschwingen läßt. Das ist das einzige güldene Licht, das wie ein schmaler Saum auf den Wipfeln eines Waldes von theatralischer Borniertheit und Simplizität aufglüht. Gleichzeitig aber wie eine schöne und frische Verheißung, die hoffen läßt, daß Burte die Steigerung zur großen Idee gelingen, und daß er uns eines Tages ein reiches und vielfarbiges Licht anzünden wird.

Walter Behrend

Tagebuch

Roßhalde

Wer Hermann Hesse lieb hat, den wird dieses Buch (aus dem Verlag S. Fischer) sehr interessieren. Hesse ist jetzt siebenunddreißig Jahre alt und der ‚Camenzind‘ lange her. Hesse hat die Welt seines erfolgreichsten Buches noch ein paar Mal gestaltet, und jedes Mal stärker, bewußter; am schönsten wohl im ‚Diesseits‘, im ‚Heumond‘.

Nun hat er sich gewandelt: er ist älter geworden, und es bereitet sich da irgend etwas vor. Wenn nicht vorn auf dem Titelblatt der Name Hesse stünde, so wüßten wir nicht, daß er es geschrieben hat. Das ist nicht unser lieber, guter, alter Hesse: das ist jemand anders. Eine Puppe liegt in der Larve, und was das für ein Schmetterling werden wird, vermag niemand zu sagen. Es ist schön, daß jemand im besten Mannesalter noch einmal frische Triebe ansetzt und wieder neue Blüten entfalten läßt.

Noch ist nichts fertig. Noch sind, was wir bei Hesse kaum gewohnt waren, manche Gestalten ein wenig schemenhaft und blaß. So das ganze Lager der Frau Veraguth und sie selbst, zu der nicht die Sympathie des Autors neigte. Diese Ehe zerfällt in zwei ungleiche Teile: auf der einen Seite eine schwerlebige Frau und ein Sohn, die nur auf dem Papier stehen; auf der andern ein prachtvoller Mann und der Freund dieses Mannes. Als ich das Buch, das den Zerfall dieser Ehe schildert, zu Ende gelesen hatte, empfand ich das Ganze als ein Einleitungskapitel zu einem großen Werk. Wie Veraguth nach dem Tode seines geliebten jüngern Sohnes in die Fremde geht, zu seinem Freunde nach Indien, was nun folgt — das will ich wissen. Und Hesse ist wie dieser Veraguth: er hat die heimatlichen Zelte abgebrochen und geht — wohin?

Die Hand ist noch die des Meisters. Was wir von je an ihm so liebten und bewunderten: die starke Kraft und Sinnlichkeit seiner Sätze — das ist wieder da. Er kann, was nur wenige können. Er kann einen Sommerabend und ein erfrischendes Schwimmbad und die schlaffe Müdigkeit nach körperlicher Anstrengung nicht nur schildern — das wäre nicht schwer. Aber er kann machen, daß uns heiß und kühl und müde ums Herz ist.

Und noch eins: es freut Einen so sehr, daß in diesem Buch, nachdem man uns über Gebühr mit läppischen Liebesgeschichten gelangweilt hat, einmal wieder der Wert einer rechten Männerfreundschaft aufgezeigt wird. Es ist ja in den großen Städten fast nicht mehr möglich, von solchen Dingen zu sprechen, ohne häßliche Nebengeräusche zu veranlassen. Da möchte man Hermann Hesse danken, daß ers uns wieder einmal geschrieben hat, wie fest dieses Band zwischen zwei Männern sein kann, gesponnen ohne hinterhältige Absichten, ohne Herrschsucht, geknüpft von Individualität zu Individualität, von Mensch zu Mensch.

Zwei venetianische Nächte

Die eine erlebten wir damals in den Kammerspielen. Ob nun Vollmoeller wirklich eine so gute Pantomime geschrieben, ob Reinhardt nur in Scene gesetzt oder selbst geschaffen hatte: jedenfalls hüpfte und huschte das Ganze vorüber wie ein Spuk — man hätte in die Personen hineinfassen können, so unwirklich war alles. Traum? Erlebnis? wer weiß? Das war Italien, wie sichs der Deutsche er-

ehnt. Dieser Deutsche! Biensfeldt, der Flöte blasend in den Mondschein ging, zart, dumm, holdselig verdöst! In der Nacht tobte der Spuk durch die ganze Kneipe, von Zimmer zu Zimmer, über Betten durch Fenster und leis klappende Türen. Und am Morgen war das vielleicht alles garnicht mehr wahr, nicht das mit der prachtvollen Frau und ihren großen Gesten der Verzweiflung, nicht das mit dem Offizier und dem Teufelskerl von einem Diener. Die Barke mit dem Hochzeitspaar fuhr davon, der junge Deutsche stand oben auf der Brücke und ließ — ein entzückender Zug — nachdenklich eine Rose ins Wasser fallen, ihre Rose. Dann ging er lesend die Stufen zur Straße hinunter.

Die andre venetianische Nacht stieg vor ein paar Tagen im U. T. am Kurfürstendamm, einem Kinematographen-Theater, dessen Besuch schon deshalb nicht zu empfehlen ist, weil sich da polizeiwidrige Garderobenzustände vorfinden. Der Film? Ja, das war ein Jammer. Zunächst hat Reinhardt nicht nötig, (diametral entgegengesetzt seiner ganzen Person) den Leuten etwas vorzurauchen und gewissermaßen vorzudenken und sich dann, nicht ganz zu Unrecht, auslachen zu lassen. Von der frühern Herrlichkeit ist nichts geblieben. Hilflos muß sich der Film fortwährend durch einen dummen Text unterbrechen lassen, den er dann ungeschickt und äußerlich mit gleichgültigen Bildern illustriert. Das Allerrealste kam grade heraus: wie sich Einer die Hosen auszieht und Einer hinfällt und Eine die Hände ringt. Vom Geist dieses kleinen entzückenden Spiels spürtest du keinen Hauch.

Die Kaufleute sollen das lassen. Sie könnens nicht, und wenn sie auch aus allen Opern sich Motive herausklauben und die dazu spielen lassen, an Stelle der wunderschönen und diskreten Musik von Friedrich Bermann, die man damals hören konnte. Nimmt man noch dazu, daß der dunkle Typus Abel niemals einen blonden Deutschen spielen kann, so wird man verstehen, daß das Ganze eine unangenehme Niederlage war, die nur auf das Konto des Kinos zu setzen ist. Und mit dieser Institution, die garnichts mit Kunst zu tun hat, sollte sich Reinhardt lieber nicht einlassen.

Lieber Arnold Zweig

Sie haben hier neulich etwas sehr Hübsches gesagt. Sie sprachen von München. „Und das einzige Mittel, in dieser Stadt bemerkt zu werden, ist für wirklich echte Begabung, daß man etwas Kitschigem ähnlich sieht, verwechselt wird und damit Erfolg hat." Aber das ist durchaus nicht nur in München so. Verlassen Sie sich drauf: hierin sind die Deutschen ein einig Volk von Brüdern. Sie haben ihren Publikums-Beethoven, sie haben ihren Publikums-Busch, und es ist erstaunlich, mit welcher Gewandheit sich jedes Parkett aus dem Sternheim seinen Kadelburg herausklaubt. Die Instinkte für den Kitsch müssen erstaunlich tief sitzen. Und das ist kein Wunder, denn diese Art Kunstauffassung ist so simpel wie möglich. Die Worte „Vater und Mutter" gehören in das Fach ‚Rührung': daß jemand zu einem andern spricht, der sich aus dem Zimmer geschlichen hat, ist Humor; und trippelnde Dreikäsehochs in Kinderhemdchen sind der sicherste ‚Weg zum Erfolg'. Diese Erfolge lassen sich von gewissenlosen Spekulanten mühelos herauskitzeln; peinlich ist nur, daß die Künstler davon den Schaden haben, ja, daß, wie Sie richtig gesagt haben, neun Zehntel aller Erfolge auf einem Kitsch be-

fieren, der garnicht da ist, sondern den sich das Publikum erst zurechtmacht.

Erst wenn ein Kunstwerk zufällig (oder auch vielleicht, weil sein geschickter Autor es so gewollt hat) nebenbei diese Publikumspostulate erfüllt: dann hat es Erfolg, unbeschadet seiner guten Qualitäten. Gehen Sie in den ‚Michael Kramer‘, gehen Sie in den ‚Totentanz‘, gehen Sie zu Shakespeare — Sie werden immer aus den Foyergesprächen einen grauenhaften Tiefstand heraushören. Letzten Endes (Hand aufs Herz!) ist es den meisten doch noch um die alten, guten Regeln zutun: Sie kriegen sich oder kriegen sich nicht; die Schadenfreude ist die beste aller Freuden; und die Tränendrüsen sind die besten aller Drüsen.

Wenn Sie also, lieber Arnold Zweig, einmal einen großen Kuh (sprich: coup) machen wollen, dann denken Sie daran, daß um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts die beiden Mentoren gelebt haben, nach denen Sie sich richten müssen: Goethe und Kotzebue.

Mit diesem Rezept wünscht Ihnen den besten Erfolg Ihr

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Einar Christiansen: Der Thronfolger, Dreiaktiges Schspl., deutsch von Else Glawe. S. Fischer.

Alfred Kaiser: Mariquita, Oper.

Poul Levin: Die Flucht nach Amerika, Dreiaktiges Schspl., deutsch von Else Glawe. S. Fischer.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

4. 4. Richard Kuas: Reveille, Drama eines Seeoffiziers in vier Akten. Leipzig, Schsplhs.

7. 4. Paul Georg Münch: Wandervögel, Dreiaktiges Schspl. Bremen, Schsplhs.

11. 4. Karl Ettlinger und Max Ferner: Maxl, Dreiaktige Komödie. München, Schsplhs.

3) in fremden Sprachen

Paul Hervieu: Das Schicksal ist Meister, Zweiaktiges Drama. Flers und Caillavet: Monsieur Brotonneau, Dreiaktige Komödie. Paris, Porte Saint-Martin.

2) von übersetzten Werken

H. M. Vernon und Harold Owen: Mr. Wu, Schauspiel aus dem fernen Osten in drei Akten, deutsch von L. B. Kassowitz. Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Neue Bücher

Edgar Istel: Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuches. Berlin, Schuster & Loeffler. 240 S. M. 3.—

Robert Müller: Karl Kraus oder Dalai Lama, der dunkle Priester. Eine Nervenabtötung. Wien, Selbstverlag. 38 S. M. —.50.

Moritz Wirth: Parsifal in neuem Lichte. 1. Heft. Leipzig, Oswald Mutze. 133 S. M. 3.—.

Dramen

C. F. W. Behl: Die Nacht des Kalifen. Ein Zwischenspiel. Berlin, Albert Rauck. 20 S.

Christopher Marlowe: Eduard II., Tragödie, deutsch von Alfred Walter Heymel. Leipzig, Insel-Bücherei Nr. 118. 123 S. M. —.50.

Zeitungen und Zeitschriften

Gustave Colline: Ist Henrik Ibsen ein Dichter? Nord und Süd XXXVIII 4.

Hanns Martin Elster: Josef Ruederer. Bühne und Welt XVI 13.

Franz Kaibel: Über die Notwendigkeiten und praktischen Möglichkeiten einer Neubelebung der deutschen Schauspielkunst und der dramatischen Dichtung. Bühne und Welt XVI 13.

Alwill Raeder: Die alte berliner Posse. Voss. Ztg. 160.

G. Sarrazin: Shakespeare und die Bacon-Hypothese. Schlesische Zeitung 196, 199.

Walter Turszinsky: Gastierende Künstler. Theater V 15.

Preisausschreiben

Der Deutsche Bühnenverein hat den Preis von 10 000 Mark für die beste Übersetzung von Dapontes ‚Don Giovanni' Karl Scheidemantel, dem Ehrenmitglied der dresdner Hofoper, zugesprochen.

Engagements

Berlin (Montis Operettenth.): Anni Rainer, Majda Seczey.

Freiburg i. Br. (Stadtth.): Paul August von Klenau (Kapellmeister).

Freilichttheater Hertenstein (Direktion Walter O. Stahl vom hamburger Deutschen Schauspielhaus): Editha Bonus, Marga Kuhn, Marie Ortner, Willy Hübig, Heinrich Römer, Walter Uihlein, alle vom Hoftheater Meiningen; Alfred Kruchen und Hellmuth Pfund, beide vom Stadttheater Düsseldorf; Marianne Lamberg und Wilhelm Umminger, beide vom Hoftheater Gera; Marga Alesius und Rolf Prasch, beide vom Deutschen Schauspielhaus Hamburg; Edith Krohn vom Komödienhaus Berlin; Bruno Pfitzner von Stadttheater Bonn; Charlotte Karst vom Stadttheater Cöln; Albert Friedrich vom Stadttheater Halle; Gertrud Arnett vom Stadttheater Ulm.

München (Kammerspiele): Ernst Rotmund (Regisseur und Schauspieler) vom düsseldorfer Schauspielhaus 1914/15.

Nachrichten

Hugo Thimig ist zum Direktor des Burgtheaters ernannt worden.

Der Leiter des Städtischen Schauspielhauses von Hagen in Westfalen Oscar Kaiser hat nach siebenjähriger Tätigkeit seine Stellung aufgegeben.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. H.M. Vernon und Harold Owen: Mr. Wu, Schauspiel aus dem fernen Osten in drei Akten. Theater in der Königgrätzerstraße.

1. Ein dramatisierter Schundroman.
2. Ein exotisches Talmidrama.
3. Grenzenlos aufregender Hintertreppenschund.
4. Wahrhaftig kein erbauliches Ostergeschenk.
5. Knaller . . . .! Reißer . . . .!

*

II. Carl Rößler: Rösselsprung, Lustspiel in drei Aufzügen. Lessingtheater. (Siehe: Schaubühne X 5.)

1. Kein Fleisch im Topf und wenig Salz dazu.
2. Was half es, wenn . . . Der Beifall blieb schwach.
3. Drei Akte lang läßt sich schwer von der Routine leben.
4. Herr Rößler hätte gut daran getan, sich die Sache nicht gar so bequem zu machen.
5. So gesucht der Titel ist, so alltäglich ist das Stück, dessen Wirkung ganz vom guten Spiel abhängt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg. Druck: A. E. Fischer, Gera-R.
Alleinige Inseratenannahme: Annoncen-Expedition für Fachzeitschriften m. b. H. Berlin W. 15, Fasanenstraße 68.

Bahrs Katholizismus / von Egon Friedell

Vor einigen Wochen kam in einer Gesellschaft ein Mensch auf mich zu und sagte: „Nun, was ist denn Ihre Ansicht über —". „Pardon, mein Herr," erwiderte ich verbindlich, „ich habe Kellermanns ‚Tunnel' nicht gelesen, werde ihn auch nicht lesen und ersuche Sie dringend, mich nicht mit derartigen Fragen zu belästigen." Der Mensch sagte jedoch ganz erstaunt: „Aber wer spricht denn heute noch vom ‚Tunnel'? Ich meinte selbstverständlich: was ist Ihre Ansicht über Hermann Bahrs Katholizismus?" Da mußte ich denn erkennen, daß ich mich blamiert hatte, und daß die Frage, die jetzt jedermann an jedermann stellt, eine andre geworden war. Es gibt ja bekanntlich immer nur ein einziges Thema, über das die Menschen reden. Seither ist denn auch diese Frage noch oft an mich gerichtet worden, und ich habe mich immer darauf beschränkt, mit vielsagendem Achselzucken zu erwidern: „Ja, schließlich vom sozialpolitischen Standpunkt . . .". Ich muß allerdings gestehen, daß ich seit Jahren diese Antwort auf jede dieser jeweiligen aktuellen Tagesfragen gebe. Ich denke mir dabei selbstverständlich gar nichts und weiß überhaupt nicht, was das Wort „sozialpolitisch" bedeutet; aber merkwürdig: diese Antwort paßt auf nahezu alles. Man nehme nur einmal aufs Geratewohl eine von diesen Modefragen her, die abwechselnd eine Zeitlang gestellt wurden, zum Beispiel: „Was sagen Sie zur Affäre Treumann?", oder: „Finden Sie das Müllern gesund?", oder: „Wie gefällt Ihnen Glaube und Heimat?,', oder: „Sind Sie für den Einmarsch in Serbien?", oder „Sind Sie Anhänger des Systems Dalcroze?" — auf alle diese Fragen kann man durchaus treffend erwidern: „Mein Gott, vom sozialpolitischen Standpunkt . . .". Es klingt gradezu geistreich. Ich sage es daher immer. Der Vollständigkeit halber muß ich jedoch bemerken, daß ich es nur zu Herren sage. Zu Damen sage ich auf alle obigen sowie auf sämtliche übrigen Fragen: „Nun, wenn man so hübsch ist wie Sie . . .".

In dem vorliegenden Falle hatte ich aber noch einen besondern Grund, so diplomatisch zu antworten. Ich wäre nämlich sicher mit den allermeisten Fragern in einen erbitterten Wortwechsel geraten,

denn die allermeisten erwarteten, daß ich diese Frage zum Anlaß nehmen würde, in die schrecklichsten Beschimpfungen Hermann Bahrs auszubrechen, und diese Freude hätte ich ihnen nicht machen können. Hier aber, wo mich niemand durch Bemerkungen wie: „Das sind hohle Paradoxa", oder: „Erzählen Sie solche Witze im Cabaret" unterbrechen kann, möchte ich in Kürze sagen, was ich prinzipiell über diese Dinge denke. Daß sich mehrere Menschen darüber ärgern werden, betrachte ich als angenehme Begleiterscheinung; es ist aber nicht der Grund, warum ich es sage. Dieser besteht vielmehr darin, daß ich die Gelegenheit benutzen will, einige geschichtsphilosophische Aphorismen abzulagern und für mein Buch ‚Ecce poeta' wieder einmal ein bißchen Reklame zu machen.

In diesem Buch habe ich nämlich zu zeigen versucht, daß sich die sogenannte moderne Bewegung, die etwa mit den siebziger Jahren einsetzte, bisher erst in drei Voretappen abgespielt hat, die ich mit den Schlagworten: Bourgeoisie, Naturalismus, Fin de siècle bezeichnete. Das Thema, das in diesen drei Phasen abgewandelt wurde, waren die neuen geistigen Inhalte, die vor etwa einem Menschenalter in ungeheurer Fülle plötzlich über uns hereinbrachen. Die neuen technischen, sozialen, industriellen, politischen Phänomene, die neuartigen Tatsachen der Chemie und der beschreibenden Naturwissenschaft, die Ideen einer völlig anders geordneten Kunst und Philosophie hatten eine Art Masseninvasion neuer Vorstellungen zur Folge. Es ist dies eine Erscheinung, die wir in regelmäßigen Intervallen überhaupt in der Geschichte wiederkehren sehen. Und auch die Art, wie der Mensch auf diese Erscheinungen reagiert, zeigt im großen und ganzen immer wieder dieselben typischen Züge. Zunächst werden ja alle Inhalte immer als etwas Lästiges empfunden: sie komplizieren die Erfahrung und erschweren den Überblick über das Dasein; auch enthalten sie fast immer ein revolutionäres Element. Das Nächste, was der Mensch in seiner Denkfaulheit tut, ist daher, daß er versucht, sie wegzuschieben, wegzulügen: er tut, als ob sie gar nicht da wären, oder als ob sie in die alten Formen paßten. Dies pflegt gewöhnlich in der ersten Etappe zu geschehen. Auf die Dauer aber geht so etwas nicht, der Schwindel kommt auf, und eine neue aufgeklärtere Generation macht sich mit größtem Eifer daran, das Neue vorläufig einmal zu protokollieren, eine Art Inventuraufnahme zu veranstalten. Auf diesen Abschnitt folgt dann ein dritter: der organischen Einverleibung. Dieses Prinzip auf unsre Zeit angewendet, hätte sich bisher also etwa folgendes ereignet: In der Zeit der Bourgeoisie (etwa vom deutsch-französischen Krieg bis zur Mitte der achtziger Jahre) wurden die neuen Inhalte gefälscht; in der Zeit des Naturalismus (etwa bis zur Mitte der neunziger Jahre) wurden

sie einregistriert; und in der Zeit des Fin de siècle (etwa um die Wende des Jahrhunderts) wurden sie verdaut — mit allen typischen Erscheinungen der Verdauungsträgheit.

Ist nun aber damit diese Entwicklung abgeschlossen? Keineswegs; so wenig, wie mit der Verdauung der physiologische Prozeß der Ernährung abgeschlossen ist. Denn jetzt muß erst eine weitere Etappe folgen, in der die neuen Materialien endlich ihrem wirklichen Zweck zugeführt werden: nämlich sich in Wärme und Muskelkraft umsetzen, die Gesamtvitalität erhöhen und lebendige Arbeitsenergien spenden.

Dies ist aber die unmittelbarste Gegenwart oder richtiger: die nächste Zukunft, und um über den Charakter dieser Phase etwas aussagen zu können, müssen wir uns geschichtlicher Analogien bedienen. Die letzte derartige Entwicklung, die Europa und im besondern Deutschland erlebt hat, begann etwa um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Auch damals drangen plötzlich eine Menge neuer Vorstellungen auf das menschliche Bewußtsein ein, und die erste Folge war der Vorgang einer Verfälschung dieser Vorstellungsmassen, den man unter den Kollektivbegriff der Aufklärung zusammenzufassen pflegt. Was damals die sogenannten Popularphilosophen taten, das unternahmen in unsrer Zeit die Monisten. Sodann entspricht dem Naturalismus die Sturm-und-Drang-Periode mit ihrem krassen Realismus, ihrer Bevorzugung sozialer Probleme, ihrer Verachtung jeglicher aesthetischer Doktrin und ihrem primitiven Geniekultus (zu dem die mißverstandene Philosophie Nietzsches die Parallele bildet.) Mit dem Fin de siècle endlich korrespondiert die Periode der Empfindsamkeit: Verinnerlichung, Hyperaesthesie, Lyrismus, Feminismus, Frauenemanzipation, Kosmopolitismus, Décadence — alles dies sind Züge, die wir beide Male wieder finden.

Alle diese Komponenten vereinigten sich aber endlich in eine große geistige Resultante, die einige als Klassizismus, andre als Romantik bezeichnen. Diese Unterscheidung ist jedoch ein Mißverständnis und das Werk der Literarhistoriker, deren Aufgabe es ja bekanntlich ist, die Weltliteratur nicht nur ungenießbar, sondern auch unverständlich zu machen. In Wahrheit dreht es sich nämlich sowohl bei den Klassizisten Goethe, Schiller, Humboldt wie bei den Romantikern Novalis, Tieck, den Schlegels prinzipiell um dasselbe: um Stilisierung und Zusammenfassung, nur daß die einen mehr auf ein von ihnen erfundenes Altertum, die andern mehr auf ein von ihnen erfundenes Mittelalter zurückgehen. Das Wesentlichste aber ist, daß es sich bei dieser ganzen Bewegung überhaupt nicht um Literatur und literarische Parteien gehandelt hat, sondern um eine große Zeitrichtung, deren Sinn und Aufgabe die Synthese

des gesammten Kulturinhalts war. Diese Tendenz war es, die Goethe beim ‚Faust‘ und ‚Wilhelm Meister‘ leitete, Beethoven bei seinen Symphonien, Hegel bei seiner Enzyklopädie, den andern Humboldt bei seinem ‚Kosmos‘ und alle die vielen größern und kleinern Zeitgenossen, die damals geistig tätig waren. Alle Schöpfungen, die damals entstanden, waren nichts andres als der Ausdruck einer bestimmten seelischen Stufe, auf welche die deutsche Entwicklung gelangt war. Was war nun das Charakteristische dieser Phase?

Ich sagte es bereits: Zusammenfassung auf allen Gebieten. Dies läßt sich überall deutlich verfolgen. In der Politik gelangt der imperialistische Absolutismus zu seiner vollsten Entfaltung unter dem Vorbild Napoleons; im Wirtschaftsleben zeigen sich die ersten Anfänge der großen Formen der Unternehmung; in der Kunst treten diejenigen Gattungen in den Vordergrund, die zu Monumentalität Anlaß geben; in der Wissenschaft erscheinen die großen Systembildungen; und auf dem Gebiet des Glaubens zeigt sich allgemein eine Rückkehr zur positiven Religion.

Es ist dabei festzuhalten, daß, obschon einzelne Romantiker ostentativ zum Katholizismus übertraten, es sich damals keineswegs um derartige Äußerlichkeiten handelte. Der Geist der ganzen Zeit war tief religiös, und nur, insoweit man im Katholizismus gewissermaßen die religiöseste Religion sah, bekannte man sich zu ihm. Die Grundansicht aber war die, daß die wahre Religion ein Katholizismus im eigentlichen Sinne sei: nämlich ein weltumspannendes Glaubensbekenntnis, in dem alle dogmatischen und rituellen Unterschiede der einzelnen christlichen Konfessionen aufgehoben seien. So kam es, daß damals der Gegensatz zwischen protestantischem und katholischem Klerus lange nicht so groß war wie heutzutage, und daß sehr viele Geistliche in beiden Lagern eine Vereinigung für durchaus möglich hielten, daß es ferner tiefgläubige Katholiken gab, die ganz in pietistischen Vorstellungskreisen lebten, und tiefgläubige Protestanten, die gewissermaßen im katholischen Dialekt sprachen. Was die Signatur der Zeit ausmachte, waren nicht die paar Übertritte zum papistischen Bekenntnis (die übrigens mit der damaligen Schwärmerei für Italien zusammenhingen, schon im Fall Winckelmann, der doch gewiß kein Romantiker im landläufigen Sinne war), vielmehr die tiefe und allgemeine Überzeugung von der Wirsamkeit des Göttlichen. Man darf sagen, daß es damals wohl kaum mehr einen bedeutenderen Menschen gegeben hat, der Atheist war.

Die Anwendung auf unsre Zeit brauche ich wohl nicht mehr zu machen, da sie jeder halbwegs intelligente Mensch jetzt selbst zustandebringen wird. Es ist dabei selbstverständlich festzuhalten,

daß es in der Geschichte keine Wiederholungen gibt, und daß das, was man ungenau Wiederholung nennt, niemals eine einfache Rückkehr zu der Anschauungsweise eines frühern Zeitalters bedeutet, sondern nur die Erneuerung gewisser älterer Vorstellungsformen auf einer höhern Stufe. Im ganzen aber wird es gut sein, nicht jeden Menschen, der heutzutage auf irgend einem Gebiet reaktionäre Tendenzen vertritt, ohne weiteres als rückständig zu verurteilen. Vielleicht ist er das Gegenteil. Und dieses Vielleicht bleibt bestehen, auch wenn sich von noch so vielen Reaktionären nachweisen ließe, daß sie es wirklich nur aus Beschränktheit sind. Kurz: der Standpunkt, den ich solchen Erscheinungen gegenüber empfehle, ist weder der der Billigung noch der der Mißbilligung, sondern der der wissenschaftlichen Vorsicht, der behutsamen objektiven Konstatierung. Es ist ganz dieselbe Sache wie mit den Expressionisten. Es wäre nämlich ganz gut möglich, daß alle bisherigen Leistungen der expressionistischen Maler ein kompletter Blödsinn sind, und daß dennoch der Expressionismus eine höchst bedeutsame Kunstrichtung ist. Vor etwa einem Vierteljahrhundert gab es plötzlich Impressionisten und Nietzscheaner. Inbezug auf diese beiden Menschenklassen brauchen wir nicht mehr so vorsichtig zu sein, und wir können daher ruhig sagen: ein sehr großer Teil der impressionistischen Bilder war tatsächlich abstoßend häßlich, vollkommen sinnlos und äußerst dilettantisch, und ein noch größerer Teil der Nietzscheaner war idiotisch. Gleichwohl wird heute niemand mehr leugnen wollen, daß die impressionistische Kunst und die Philosophie Nietzsches zwei Ereignisse von außerordentlicher kulturhistorischer Bedeutung waren.

Über den Expressionismus kann ich mich nicht äußern, weil ich höchstwahrscheinlich von allen lebenden Menschen derjenige bin, der am wenigsten von Malerei versteht, und über Hermann Bahrs Katholizismus kann ich mich nicht äußern, weil er sich über diesen Gegenstand keineswegs so ausführlich und zusammenhängend ausgesprochen hat, daß ein Urteil erlaubt ist. Aber das möchte ich wohl zu behaupten wagen, daß Expressionismus und Religiosität zu den Formen gehören werden, unter denen die nächste Generation die Welt begreifen wird.

Station der Liebe / von Paul Mayer

Des Heilands Leib ward auch ans Kreuz geschlagen,
Sein heil'ger Leichnam in ein Grab getragen,
Aus dem er aufstand, ohne zu verwesen.

Auch meiner Liebe Leichnam wird genesen,
Wird auferstehn und sich in Wundern weisen.
Die Du mir Dornen gabst, Dich will ich preisen.

Aber im übrigen soll Hans Müller-Schlösser mit Herbert Eulenberg nicht unter einen Hut gebracht werden, der für einen von ihnen bestimmt zu groß wäre. ‚Schneider Wibbel‘ stammt zu drei Vierteln aus der Possenbranche, zu einem Achtel wirklich vom Rhein und zum letzten Achtel aus der Komödientradition, die von Hans Sachs bis zu ‚Hockenjos‘ führt. Wenn wir Lebendigen sterben oder uns tot stellen müssen: dann ist mit Zwischenfällen zu rechnen, die ein humoristisches Kunstwerk ergeben könnten und leider nicht einmal einen ausgefüllten Schwank ergeben. Fünf Bilder, nämlich richtige Akte sind viel zu viel, weil Wibbels, Krönkel, Heubes, Knipperling, Mölfes, Zimpel, Pangdich, Fitzkes und Hopp-Majänn nicht oder lange nicht genug durch ihr Wesen — weil sie hauptsächlich durch ihre Namen, ihre historischen Trachten und ihre provinziale Sprechart fesseln, und weil dieser Reiz sich schneller schöpft. Müller-Schlösser braucht zweieinhalb Akte, um sein Stück endlich damit zu beginnen, daß er den Schneidergesellen, der sich als Vertreter seines Meisters Wibbel ins Kittchen verfügt hat, dort sanft von seinem Lungenleiden erlöst. Was nun? Nun ist eigentlich das Stück auch schon wieder zu Ende. Wibbel sieht seiner Beerdigung zu — aber den vergnügten kleinen Dichter stimmt die Nähe des Todes weder so nachdenklich noch so göttlich heiter, wie es für Szenen dieser zweischneidigen Art nötig ist. Wibbel verwandelt sich in seinen eigenen Bruder und heiratet seine Witwe — aber das ist ein Ausweg, ein Notbehelf, ein Verlegenheitseinfall, nicht der einzig mögliche und zwingende Schluß. So ist das Stück überhaupt: nicht Äste und Zweige aus einer Wurzel, sondern Wolle, Watte, Pappe, Sägespäne und ein paar Schokoladeneier in einem Gehäuse, das immer eine ehrliche Atrappe bleibt. Darum war für diesen ‚Schneider Wibbel‘ das Deutsche Künstlertheater eine vorteilhafte Stelle: weil man die ehrliche Atrappe unwillkürlich mit drei so unehrlichen Atrappen wie ‚Schirin und Gertraude‘, dem ‚Phantom‘ und der ‚Erziehung zur Liebe‘ verglich und eine Veredelung, selbst in literarischer Hinsicht, begrüßte. Diese Vorstellung war überflüssig, aber keineswegs peinlich. Sie war doch nicht völlig überflüssig; denn sie entpuppte Herrn Otto Werther als einen Charakterkomiker, der kaum auf das Idiom seiner sächsischen Heimat angewiesen sein dürfte, um ohne alle Mittelchen mild-germanisch, saftig und humorig zu wirken.

Die Komödie des andern Rheinländers spielt nicht am Rhein und erst recht nicht 1812, sondern „auf und bei irgend einem deutschen Schloß in unserm goldenen Zeitalter". Daran erkennt man auf der ersten Seite seinen guten alten Eulenberg, an den nach ‚Belinde' und ‚Zeitwende' wieder einmal erinnert werden mußte. Der hat nicht den Wunsch, eine verständliche Geschichte bühnengerecht aufzubauen (ein Wunsch, gegen den nichts einzuwenden ist, wenn man die Fähigkeit hat, sich ihn zu erfüllen). Der will, was er kann: schwärmen, träumen, lächeln, funkeln, schweben. Dies alles hat keinen Zweck. Dies alles ist Selbstzweck. Deshalb verlange man von solcher ‚romantischen Komödie' keine Substanz, die zu greifen, keinen Inhalt, der nachzuerzählen wäre. ‚Alles um Liebe' — braucht man mehr als diesen Titel? Muß man wirklich wissen, was in einem undramatischen Drama dieses Titels vorgeht? Genügt nicht, daß alles um Liebe geht? Ein Wiesenhügel mit Schlüsselblumen im Mai. Ein Bach, verschollenes Abendglockengeläut, Nachtigallen, Lämmerwölkchen und entsprungene Wesen aus der Geisterwelt, die menschliche Namen tragen, ohne Menschen ähneln zu sollen. Ein Sommernachtstraum. Titania heißt Lenore. Oberon heißt Lucian; aber Lucian heißt auch Leontes oder Leonce, wie Delphine oder Lenore — das ist ganz gleich — auch Lena heißen dürfte. Shakespeare, Büchner, Brentano, Jean Paul, und wessen Eulenberg sonst habhaft geworden ist: es ist die vertraute Mischung, deren Bestandteile nie vollständig in einander noch in dem Nachfahren aufgehen. Eine Musterkarte der Vorgänge und eine Musterkarte sämtlicher Spielarten der Liebe: der bittern und der süßen, der sentimentalen und der zynischen, der wilden und der zarten, der kapriziösen und der frommen, der flackernd-flatternden und der ewigen. Nicht der mindeste Versuch, diese Spielarten naturwissenschaftlich einzuordnen und zu erklären. Nicht einmal die Einsicht in die Unmöglichkeit solches Versuchs. Keine neue und erst recht keine alte (bessere) Psychologie. Nur: Lyrik; Lyrik über Lyrik. Kein Stamm, aber dicke Büschel von Blüten einer verrückt-gezackten Form und eines hold-betäubenden Duftes. Keine Gestalt, aber ein bezaubernder Wuchs. Keine Beine, aber ein wippender, wiegender, beschwingter Gang. Keine Erde, aber ein Himmel darüber und Sphärenmusik. Zu dieser Musik, die nicht arm und nicht immer sphärisch ist, die wohlüberlegt Andante und Scherzo wechselt und in die schmeichelndsten Flötentöne manchmal die skurrilen Klänge eines

groben und heisern Instruments schrillen läßt — also zu dieser Musik ein farbiger und graziöser Taumeltanz von Eroten in Masken, die ihre Gesichter sind. Darauf ruht der milde Glanz des dicken dummen deutschen Monds. Ein Kuckuck schreit. Die Nebel steigen. Der Wald summt, braust und rauscht. Doubletten sind wertlos in der Kunst? Diese Doublette der Romantik, dies knochenfreie Gebilde eines Eklektikers ist so wertvoll, wie es gewichtlos ist. Der alte junge Eulenberg. Wenn man zehn Jahre gewartet hat, daß er sich entwickle, wird man ungeduldig. Wenn er sich dann zu ‚Belinde' und ‚Zeitwende' entwickelt, wird man wütend. Wenn man nach dieser Enttäuschung ein früheres Werk wiedersieht, wird man dankbar.

Sogar dem Schauspielhaus, das fast nichts dafür, aber unendlich viel dagegen getan hat. Der Regisseur, der nicht Musik hat in sich selbst, taugt zu Philippi, Lauff und Schönthan und trägt in Eulenberg die Musik, die er nicht herausholen kann, vor jedem Akt durch ein Quartett hinein. Ein abenteuerlicher Einfall; wenngleich das gute Spiel der Musikanten eine kleine Entschädigung für das schlechte Spiel der meisten Mimen bot. Lenore, Lucian und sein Bruder Adrian: diese drei waren so leer und laut, so unselbständig oder so posenfreudig, daß vor jedem Hauch ihres Mundes und unter jedem ihrer Schritte eine Schönheit verwelkte oder zusammenknickte. Zum falschen Ausgleich war Helene Thimig, der für Delphinen nichts fehlt, so leise, daß man sie kaum verstand. Auch der zuverlässige und vielseitige Herr Vallentin half diesmal nicht. Von allen Sonderlingen Eulenbergs ist vielleicht keiner so bunt, so würzig und so phantastisch wie Herr Emanuel von Treuchtlingen. Wenn die andern Figuren halb so viel Volumen hätten, dann wäre dies Gedicht sogar ein dramenähnliches Gedicht, weil lebensvollere Menschen selbst unabsichtlich eine Art Aktion zustandebringen müßten. Für diesen tragikomisch schillernden Bruder von Don Quixote und Münchhausen und ihren Brüdern und Vettern ist Herr Vallentin zu trocken, zu gradlinig, zu berlinisch-witzig. Seit Jahren hat es für Vollmer keine solche Gelegenheit gegeben. Man ist zu froh, daß das Hoftheater jetzt überhaupt Abende hat, über die zu reden ist, und möchte darum lieber loben als tadeln. Aber man kann nicht verschweigen, daß der Skandal, den Eulenbergs huschendes, schimmerndes, unmassives Werk hervorgerufen hat, durch eine weniger schiefe Gesamtbesetzung und eine weniger plumpe Regie zu verhüten gewesen wäre.

Stuttgart / von Fritz Reck-Malleczewen

Eine chinesische (nicht von Bergwänden nur gebildete) Mauer ringsum. Durch bescheidene Lücken dringt ab und zu ein wenig frischer Wind. Nicht genug jedenfalls, um Bewegung zu bringen in die träge, hochmütige Selbstgefälligkeit, an der das geistige Leben dieses Landes dahinsiecht. Und die Mauer, zu deren Höhen der Eindringling ehrfürchtig emporschaut, erregt immer wieder Zweifel, ob wirklich einmal dieser enge Schwabenbezirk der Boden war, worauf eine literarische Revolution erwuchs.

In der heißen Stadt unten trotteln in milder, seelenvergnügter Senilität ein paar Verlage dahin. Und im tiefsten Grunde des Tales liegt das Hoftheater.

Dessen Intendant, der Gans Edle Herr zu Putlitz (ein Name, der mich immer zu verzweifelten Meditationen über seine weibliche Variante reizt) gilt als freisinniger Outsider seines im übrigen mit allen Vorzügen wahrhaften Preußentums ausgestatteten Clans. Ist in Schwaben Herr und Meister aller Jungfernbünde, die sich um Goethes Namen gruppieren (und Walter Bloem zum Generalsekretär haben); führt Wedekind und, zum Entsetzen aller schwäbischen Pfarrherren, Thoma auf; ist, mit einem Wort, der starke Mann, den sein königlicher Herr, ein freundlicher alter Grandseigneur, wie sichs gehört, schalten und walten läßt und so dem Liberalismus einigermaßen leicht macht.

So übel wäre Stuttgart nicht daran unter seiner Hand, die zum mindesten immer das Geschick des alten Theaterroutiniers hat. Wäre, wenn nicht.... Daß auch er sein Bühnenvolk nicht ohne weiteres zu einer einheitlichen Phalanx zusammenschließen kann, neben beste alte Schule von Frau Rossis oder des Theateruradeligen August Ellmenreich klugem Typ Herrn Raoul Aslan stellen muß: das alles ist ja für Wissende und Einsichtige nicht seine Schuld. Über die Mimen ist fast nur Gutes, Schlimmes von Regie und Dramaturgie zu berichten.

Hans Meery, einst der Freien Bühne Regisseur, ist müde und geht. Schade. Das Wort unterstreiche ich, obwohl ich in ihm den Ankäufer eines entsetzlich faden Blumenthal vermute, der Stuttgart mit ‚Florian Geyer‘ und ‚Professor Bernhardi‘ im Novitäten-Abonnement serviert wurde. Dahinter, daß vier oder fünf Dramen von Schiller (für die um Unsummen gut zehn Zentner neuer Harnische und Schwerter angeschafft worden waren) unendlich langweilig gespielt wurden — dahinter wittere ich weniger Meerys eigenes Wollen als eine Konzession an den Lokalpatriotismus (der immer vergißt, daß auch Schiller Stuttgart nicht ertragen konnte). Bleiben

drei oder vier jedes Dankes würdige Abende, wo Meery (ohne Wiederholung, versteht sich) Ibsen spielen durfte.

Durfte, sage ich. Denn Ibsen ist für Schwabentum ältern Schlages ein fröhlicher Schwankdichter. Daß auf Rosmersholm die Kinder nicht schreien, die Erwachsenen nicht lachen, weckt hier höchst unbefangene, neidenswerte Heiterkeit. Florian Geyer hat achtzehn Jahre gebraucht, um die chinesische Mauer zu übersteigen (im Vorjahr gelangs auch den Einsamen Menschen!), erschien gleichfalls in dem ‚Novitäten‘-Zyklus und wurde nach drei Abenden unter Hohnlachen aus Schwabens geheiligten Bezirken verbannt.

Viktor Stephany, kraft seines Könnens der Einzige, der nach Meerys Abschied zur Regie befugt ist, focht wenigstens zweimal für Shaw (‚Caesar und Cleopatra‘ und ‚Pygmalion‘); konnte aber natürlich damit auch nicht den Nimbus von Lächerlichkeit zerstören, der den stuttgarter Novitäten-Zyklus umgibt. Eben dieser Cyklus überging, ein Zeugnis dramaturgischen Fleißes, alles, was denen draußen das Herz im Busen bewegt. Ging an Strindberg und Hamsun vorbei und bescherte Stuttgart dafür Lilienfeins ‚Tyrann‘ (der den Urdurchfall, wenn mich nicht alles täuscht, 1912 in Dresden gehabt hat), Thomas ‚Sippe‘ und neben allerlei Belanglosigkeiten schwäbischer und andrer Provenienz als letztes Produkt dramatischer Zeugung Shakespeares ‚Wintermärchen‘. Leiter der dramaturgischen Abteilung: Walter Bloem ...

Dramaturg? Deutlich unterstrichen: auch Regisseur. Wer, wie er heuer getan, im ‚Hamlet‘ die Fäulnis des Dänenstaates zur überflüssigen Redensart macht, das Motiv des drohenden und schließlich eintretenden politischen Zusammenbruchs, die große Staatskatastrophe streicht und so eine Keimdrüse dramatischen Geschehens kastriert, sollte bewogen werden können, von seinem Dramaturgenamt auch innerhalb einer Kontraktzeit zurückzutreten. Hier geschieht Schlimmes: der Mann darf Regie führen (und wird, weil er nach Chlodwig Hohenlohes bewährtem Rezept immer einen guten schwarzen Rock anhat und offenbar auch den Mund zu halten versteht, eines Tages, gebt Acht, die Hand nach andern wichtigeren Befugnissen ausstrecken). Darf also hier Regie führen. Wird auf Shakespeare losgelassen und verkündet, weil er im ‚Wintermärchen‘ eine dressierte Hammelherde über die Bühne hetzt, wenn nicht orbi (dazu langt das Sprachröhrchen nicht), so doch urbi, er sei „der erste deutsche Regisseur, der das Motiv des Schafschurfestes zur Geltung gebracht“ habe. Seinen ‚Hamlet‘ sah ich bei der neunten Aufführung etwa. Also in einem Stadium, wo der routinierte Schauspieler längst automatisch die gröbsten Regiefehler beseitigt hat. Und sah auch hier noch Szenen, in denen selbst diese dramatische Schnellkraft zur Elastizität eines zehnmona-

tigen Gummistrumpfbands gedehnt worden war. Szenen, die noch immer von der bangen Probefrage zeugten: „Bitte, Herr Doktor, durch welche Tür komme ich nun eigentlich?"

Meery fort; Stephany anscheinend mit zu geringen Befugnissen ausgestattet; Bloemscher Theaterdilettantismus. Da ist kein Wunder, daß Raoul Aslan hier keinen findet, der seiner Mimenjugend freundlich-strenger Pfleger und Heger ist. Daß ein solcher Schößling, auf fremden Boden gewachsen, schließlich absurde Zweige treiben kann. Mag sein, daß in Berlin seine Befangenheit Fehler, die mir geringer schienen, vergröberte. Hinaus soll er auf alle Fälle aus der Zone, in der fünftausend stuttgarter Backfische ihn verhimmeln. Hinaus in Zucht und harten Ellenbogenkampf. Gebt acht, ob er nicht wirklich die Unarten verliert, die ihr an ihm tadeltet.

Das ist Stuttgarts Hoftheater, von dem man sagt, es sei fortschrittlich geleitet. Das mit all seinen reichen Mitteln, mit seiner zum Teil höchst braven Mimenschaft behaglich auf trägen Wassern segelt.

Und daneben: das Schauspielhaus. Ein armes Geschäftstheater, das sich mühsam mit zehn Operetten und Schwänken die Möglichkeit zu einem Abend anständigen Programms erwirbt; das — ein Zeichen guten Willens — Zeit fand, Herrn Paul Enderling (in dessen Strudel Brahm noch kurz vor seinem Tode das Bemühen eines fleißigen Theatralikers erkannte) auf die Bühne zu verhelfen. Das vor allem den Mut hatte — man denke an ‚Florian Geyers' stuttgarter Schicksal — den ‚Michael Kramer' zu spielen. Ausgezeichnet zu spielen (Heinz Bernecker, Ostpreuße besten Geblüts, ist von einer noblen Herbheit, hinter der mehr zu suchen ist als Durchschnittsmimentum). Ein kleines Theater, das bei seinem Platzmangel, seinem kilometerfernen Kulissenmagazin, schlecht inszenieren muß und gut spielen kann. Und, so meine ich, auf engem Felde treuer sät und fleißiger, als die drüben im Hoftheater, das in unkritisierter Selbstgefälligkeit seine Wege stapft.

Das Varieté von der andern Seite / von Peter Panter

Neulich haben wir im ‚Wintergarten' hinter die Kulissen geguckt. Eigentlich möchte man ja den Dingen ganz auf den Grund sehen, möchte dabei sein, wie auf den Probebühnen der Artisten die Nummern zustande kommen, möchte sehen, wer wen wie engagiert — aber man sah auch so schon einiges.

Die Kehrseite dieses ersten und einzigen berliner Varietés steht in gradezu groteskem Gegensatz zu dem, was sich da vorne

abspielt. Es ist da hinten kein leichtes Arbeiten: die Bühne ist nicht sehr tief, und man muß mit den Requisiten vor und zurück und wieder zurück und wieder vor. Aber das besorgen die paar Arbeiter in schlurchenden Filzpantinen sehr gut, und das Ganze klappt wie geölt. Oben auf dem Schnürboden lümmeln ein paar, und da hinten hat alles ein sehr gemächliches Tempo.

Die Hauskapelle schmettert die Ouverture, ein Potpourri aus Offenbach, und während vorn der Cancan hüpft und das Publikum murmelt, stehen hinter einer straffen, groben Sackleinewand — so sieht der Vorhang von hinten aus — die Exzentrics mit roten Nasen und blauen Backen und treten sich zum Zeitvertreib auf den Bäuchen herum. Dann klingelt jemand sehr scharf, der Regisseur (im Smoking) geht langsam von der Bühne, sagt mit Schwung: „Auf!" — und die Arbeiter oben drehen den Vorhang in die Höhe. Der Kunstmaler Söderström und ich, wir dürfen an den Bühnenausguck des Feuerwehrmanns treten. „Aoh! Isch wärde Sie zeigen eine kleine Kunststuck ...". Und schon kugeln sie schreiend über einander her. Sie schwitzen unter der Schminke, und ihre Augen sind durchaus nicht so fröhlich wie ihr Gebrüll. Im übrigen hatten wir grade Karwoche, und die Regierungsräte liefen herum und paßten auf, daß auch alle hübsch fromm seien, und daß niemand mehr lachte, als es in Gemäßheit Lucas 23, 46 angemessen war. Nun gut, das Programm war denn auch entsprechend traurig, und bis auf ein paar Ausnahmen mußte der Regisseur den Humor bestreiten. Das tat er denn redlich. Man denke sich einen mäßig großen Raum von allerhand Gerümpel erfüllt; aber das Gerümpel entpuppt sich bei Rampenlicht als strahlende Requisiten, und Stühle, Tische, Holzkeulen, Papageienkäfige sind nach einem wohlerwogenen Plan aufgebaut. Aus irgend einem Grunde ist das alles entsetzlich traurig: die aufgespannten Rückwandprospekte, die gewöhnlich einen feenhaften Saal oder irgend eine romantische Landschaft darstellen, zeigen sich hier als trübes Segeltuch, auf dem in dicken schwarzen Buchstaben „Imprägniert" steht. Dahinter quäkt einer. Das ist der Mann, der vorhin mit seiner kleinen Puppe und seinem redenden Bauch nach vorne gegangen ist. Sie sind beide wachsgelb geschminkt, und nun singen sie sich eins. Ab und zu lachen die Leute, und das Ganze tut einem sehr leid. Die Arbeiter unterhalten sich flüsternd, der Clown geht ernst in der Kniebeuge spazieren, niemand achtet auf ihn. Die Sache draußen ist so weit gediehen, daß der Vorhang fallen kann und sich wieder und wieder über dem dankenden Künstler hebt. Ich dachte mir immer: in solchem Augenblick ist der Mann von der ‚Stallwache' sprungbereit am Ausguck, um genau abzuschätzen, wie oft man noch heben und senken dürfe. Der Herr Regisseur setzten aber in

diesem Moment dem Kunstmaler und mir auseinander, wie sich der große Baggesen im Leben benehme, und er war grade dabei, die Frau auf das Trefflichste zu kopieren, als er sich plötzlich unterbrach und nachlässig das Wort „Schllllluß!“ in die Luft sprach. Und dann hörten die Arbeiter auf, den Vorhang hochzuziehen. Wir waren starr. „Aber woher wissen Sie ...?“ Er höre das. Er ahne schon immer, wann die Leute genug hätten. Und dann ging er dazu über, einen deutschen Ringer nachzumachen, der Maxe hieß und einen kolossalen Biceps aufzuweisen hatte.

Das Programm wickelte sich ab. Wir standen zwischen den Kulissen. Ab und zu lief uns jemand eine Kulisse in den Leib, und wir spähten aufmerksam durch alle Ritzen. Wir sahen den Weltmeisterschaftsspringer und den Mimiker, der, funkelnd vom Erfolg, abtrat und sich dann erweichen ließ, noch einen oder den andern deutschen Bundesfürsten zuzugeben. Und wir sahen die weitaus beste Nummer dieses Programms: Argentina, eine famose Tänzerin, die sich mit einem süßlich bewußten Lächeln an das Publikum festsaugte, es nicht mehr los ließ und mit den Castagnetten lockte und anstachelte. Sie stampfte auf ihren kleinen festen Füßen an der Rampe entlang, durch die Erschütterung stieg der Staub hoch, vermischte sich mit dem Zigarettenrauch und umhüllte alles mit einem feinen gelben Dunst. Die Argentina schob die Schulterknochen auf eine unerhörte Weise zusammen, sie war nicht sehr stark dekolletiert, aber sie züngelte leicht und war nackter als nackt. Erschöpft und ein wenig atemlos ging sie zierlich unter donnerndem Applaus in die Kulisse, wo ihr eine alte Frau einen dicken Theatermantel umlegte. Und wir begriffen plötzlich, warum die alten Herren in der Oper von Paris immer in den Balletgarderoben herumkriechen.

Dann sahen wir ein Stück Programm von vorn. Die Desmond trat auf, und ihr Tanz sagte ununterbrochen: „Seht einmal, wie wenig ich anhabe! Nur ein weißes Höschen, einen Büstenhalter aus Stoff und einen leichten Gazeschleier, durch den ihr hindurchsehen könnt. Herrgott, was bin ich nackend!“ Aber wir waren dafür garnicht zu haben, und auch die Männer, die bei ihrem Tanz geschnauft hatten, wagten nachher nicht zu klatschen. Einige zischten sogar. Und als wir dieses zimperliche Genrebild überstanden hatten, und noch ein paar mäßige Nummern dazu, gingen wir wieder nach hinten, um das Schönste zu sehen, was dieser ‚Wintergarten‘, bieten kann: die Girls.

Vorn auf der Bühne sang Papagei Lora das schöne Lied von unsres alten Kaisers Lieblingsblume, und die Tränen liefen einem nur so herunter vor Lachen. „Wollen wir das noch mal singen?“ hörte man den Dresseur fragen. Und sie sangen es noch mal. Aber

dann kamen aus ihren Garderoben die zwölf Sunshine Girls, und sie schwatzten und lachten leise, und es war wie in einem Vogelkäfig. Sie sahen alle aus wie dicke, kleine, gelbe Luftballons, und sie schleppten gleichmütig das sinnlose Zeug zusammen — diesmal waren es Golfschläger — womit sie nachher Wunder verrichten würden. Sie fletschten den Regisseur freundlich an, die Verständigung war mangelhaft, man stand sich also gut. Sie waren einander völlig ähnlich: es war Blasphemie, die eine auf dem Stuhl heimlich für hüscher zu halten als die andern. Und dann rauschte draußen der Beifall, der Vorhang auf und wieder herunter, der Regisseur sagte: „Schllllluß!", und man trug Lora heraus, der noch der Bauch bibberte. Und dann stieß mich Söderström an das Guckloch, und auf einmal waren die zwölf englischen Sonnenschein-Mädchen auf der Bühne und standen in zierlichen Gruppen umher. Und dann trieb das Orchester sie an, und sie trieben das Orchester an, und sie schleuderten ihre Golfschläger und ihre Rackets in die Luft. Und dann, ja, dann sangen sie. Sie sangen mit ihren kleinen Vogelstimmen ein dummes Lied, der Reflektor überschüttete sie mit gelbem und weißem Licht, und ihre Augen waren puppenhaft starr und sahen aus wie kugeliges Glas. Sie taten noch allerhand, der Puder stäubte, und die Gesichter, die mitunter geschminkt und bewegungslos vor unsern Gucklöchern standen, waren bester Toulouse Lautrec. Und schließlich formierten sie sich in eine einzige Reihe, die wir grade herunter sehen konnten, und dann stürmten sie vor, sodaß wir dachten, sie würden ins Orchester fallen, aber ein Trommelwirbel kommandierte ihnen Halt, und da standen sie nun in ihrer schmachtenden Schlußpose: kalkig, geschminkt, gepudert, bunt, flirrend, ein anbetungswürdiges Stück Unnatur.

Und während der Biograph schnatterte, sagte ich zu Söderströmen: „Ist das hier nun nicht ein Stück Zaubermärchen? Wo setzt sich nur der ganze technische Apparat in Geist um? Vorn an den Rampenlichtern? In den Herzen der Zuschauer? Ist das nicht viel mehr wert als die dummen deutschen Possen und Schwänke? Und wie du weißt, ist diese lächerliche Lustbarkeitssteuer drauf und dran, dem Ganzen die Gurgel herumzudrehen. Pausback, was sagst du zu der Lustbarkeitssteuer?" „Schllllllluß!" sagte er.

Buchmacher / von Vindex

Die Entwicklung unsres Erwerbslebens und das Fortschreiten der Zivilisation selber haben es mit sich gebracht, daß allerorten, wo große Teile des deutschen Volksvermögens umgesetzt werden, überall, wo jener Mechanismus arbeitet, der die Millionen

ins Rollen bringt, auch das Schiebertum sich etabliert hat und unbekümmert am Werk ist, von dem Goldstrom, der vorüberrollt, einiges zu erhaschen und in die eigenen Taschen zu stecken. In dem Maße, wie der Luxus im neuen Deutschland anwuchs und die Jagd nach Abwechslung, Unterhaltung, Spiel und Nervenkitzel, soweit dies alles käuflich ist, intensiver wurde, in demselben Maße schwoll das Heer der Schieber an, derer also, die von dem Gang der Dinge zu profitieren trachteten, ohne in Reih und Glied zu treten. Der Schieber will Geld machen, nichts weiter. Er ist Mittler jeder Ware, aller Situationen und sämtlicher Abstrakta, nach denen Nachfrage ist; ein Mittler aber, den die Struktur des Wirtschaftslebens und der soziale Aufbau der Bevölkerung normalerweise nicht vorsieht, der sich irgendwie in die Lücken und durch die Maschen zwängt, zu den irregulären Truppen im Kampf ums Dasein gehört und die Menschen und Gegenstände, Personen, Güter, Produzenten, Konsumenten, Händler eben auf eine andre als die gewöhnliche Art zu einander bringt. Hinten herum und (wie er sagt) billiger.

Auf diese Weise sind wir dahin gekommen, wo wir derzeit stehen. Und wer sich heut ein Automobil kaufen, oder wer ein Perlenhalsband verkaufen möchte, wer eine neue Einrichtung oder auch nur ein Grammophon haben will: immer wird er alsbald mit Sicherheit Einen finden, der ihm dies alles „besorgt", der das Geschäft zwar nicht selber macht, aber so seine Verbindungen und Beziehungen, kurz: Leute dafür „an der Hand" hat. Der dir also die Gegenstände, die du suchst, unter Umgehung des Marktes und der preisbildenden Faktoren verschafft, und der einen (reichen und dummen) Liebhaber weiß grade für jene Dinge (ja, Personen), die du los sein möchtest. Der in Lackschuhen und Cutaway glattrasiert vor dir steht und in seinem Notizbuch blättert; der dir Adressen gibt, dir Rohrpostbriefe schreibt, dich antelephoniert und in Cafés bestellt: dorthin, wo er seine Anstalten betreibt und mit dem Kellner in Kontokorrentverkehr steht.

Der eigentliche Schieber begeht strafbare Handlungen nur in Fällen der Not. Es entspricht wirklich weder seinen Anlagen noch der besondern merkantilen Aufgabe, die er sich gestellt hat, irgend ein eigenes Risiko zu übernehmen. Er mag das garnicht, und obwohl die Geschäfte, Abschlüsse, Transaktionen, die er „tätigt", vom zivilrechtlichen Standpunkt aus samt und sonders nichtig oder anfechtbar sind — die Klippen des Kriminalrechts mit seinen mannigfachen und, leider Gottes, so extensiv interpretierten Paragraphen sucht er fürsorglich zu vermeiden.

Grade hier aber befindet sich der Punkt, wo der gewöhnliche Schieber von der Rennbahnspezies und dem illegalen Wettbureau

sich unterscheidet; von dem Buchmacher also, jenem Erwerbs- und Menschentypus, der in diesen Wochen zum eigenen peinlichen Mißbehagen so vielerlei von sich hat reden machen.

Die Existenz des Buchmachers, so nahe sie nach ihrer prekären oekonomischen Grundlage und nach der Stufung ihres sozialen Wertes dem Schiebertum selber steht, wird im Gegensatz zu diesem ausschließlich durch fortgesetzte und wohlbewußte Verstöße gegen das Strafgesetz aufrechterhalten und in ihrem Bestand gewährleistet. An jedem Renntag müßten eigentlich alle zweihundert bis dreihundert anwesenden Buchmacher, alle Winkeltotos samt Bräuten, Schleppern, Schmierestehern und jenen, die für sie bloß „schreiben" — müßten sie alle, die jeder einzige Rennbahnbesucher kennt, und die jeder dritte in Nahrung setzt, eigentlich und von geschriebenen Rechts wegen „in Arrest verführt" werden und blechen oder, bei der Anzahl und der Hartnäckigkeit der Rückfälle, brummen.

So verlaufen indes die Dinge, wie man weiß, keineswegs; nur temporär, sporadisch, zu zweien und dreien werden vielmehr diese inoffiziellen Herren von der diensthabenden Gendarmerie ergriffen, ohne Wahl, scheints, bald hier, bald da „genommen". Hoffnungslos weicht der Mensch der Götterstärke und verbucht den Vorgang unter Betriebsunfällen.

Man wird die Herren von der Staatspolizei nicht beleidigen dürfen und wird daher nicht die Vermutung äußern können, daß diese Beamten, die ja grade zum Aufpassen hingeschickt werden, nicht wissen, was sonst alle auf der Rennbahn wissen, und nicht sehen, was alle sehen. Wir Menschen aber in unserm angeborenen Causalitätsdrang werden bei dieser Sachlage leicht geneigt sein, Zusammenhänge anzunehmen zwischen der Fortnahme einiger weniger, die „Buch machen", und dem Kreise von Hunderten, die man stillschweigend, ja, wohlwollend duldet; und wir möchten bei diesem Tatbestand fast meinen, daß in Wirklichkeit gar keine zehntägige Kriegsgerichtsverhandlung erforderlich war, um festzustellen, daß nicht bloß die Buchmacher das geschriebene Recht fortgesetzt gebrochen haben.

Für die Würdigung des bemerkenswerten Phänomens aber, das durch die Affaire der bestochenen Gendarmen ins Licht der weitern Öffentlichkeit gerückt wird, ist es natürlich ohne Belang, ob die drei Polizeimänner vom Schwungrad der Gerichtsmaschine erfaßt und einige Zeit stillgelegt werden. Deswegen sollte man kein Geschrei machen. Allein jene Leute, die es noch nicht wissen, sollten aus diesen Vorgängen lernen, wie auf Erden alles so seinen eigenen und ziemlich eigenwilligen Gang geht, und wie wenig man unter Umständen mit den feierlichen und schlecht stilisierten Gesetzen

und den Beschlüssen ausrichtet, die man in den Sitzungssälen der Parlamente und den Amtsstuben der Behörden macht, faßt, drucken läßt und im Gesetzblatt publiziert. Der Gesetzgeber und selbst der Oberpräsident kann die Welt in Wahrheit garnicht nach seinem Willen formen, und beide hohen Instanzen, sowie sonst noch dieser und jener, sollten sich ein Weniges in Resignation üben und überhaupt vielleicht einmal die Frage nach dem Endzweck alles irdischen Tuns aufwerfen.

Statt dessen aber macht man ein neues Renngesetz und verschärft die Strafen für die Irregulären. Konzessioniert einige Auserwählte und gelangt auf diese Weise bestenfalls zu einem kläglichen Kompromiß zwischen der Wirklichkeit und der „idealen Forderung". Aufhören wird natürlich der Buchmacher unter dem neuen Gesetz ebensowenig, wie nach dem Erlaß des Strafgesetzbuchs vor über vierzig Jahren das Duell, das Glücksspiel, die Straßenprostitution und die Kuppelei aufgehört haben. Zusammen mit dem illegalen Buchmachertum werden diese Delikte vielmehr auch in Zukunft zwar vom Gesetz verboten und mit Strafe bedroht, von der Administrative aber durch Verordnungen geregelt und von der Exekutive nach Willkür oder nach andern noch bedenklicheren Maßstäben verfolgt oder geduldet oder gedeckt werden.

Das Mädchen mit dem grünen Kleid

Ein Jüngling, namens Yü King aus Itu mit dem Beinamen Sung der Jüngere, lebte als Schüler in dem Tempel von Litsüan. Es war Nacht, er saß grade beim Lesen, da vernahm er plötzlich eine Mädchenstimme draußen vor dem Fenster, die lobte ihn und sprach: „Ihr lest fleißig, Herr Yü!" Betroffen fuhr er in die Höhe und sah nach: das Mädchen trug ein grünes Kleid und einen langen Rock und war zierlich und fein ohnegleichen. Ahnungsvoll, daß sie nicht von Menschenart sei, fragte er sie eindringlich nach Ort und Wohnung. Sie aber entgegnete: „Bin ich nicht da? Sehe ich aus, als bisse oder fräße ich Menschen? Was müht ihr Euch so mit Forschen und Fragen?" Yü liebte sie von Herzen, und sie blieb die Nacht bei ihm. Ihr Unterkleid war von durchsichtiger Seide, und als er es aufgenestelt, waren ihre Hüften so schmal, eine Hand hätte sie umfassen können. Als aber die Nachtuhr abgelaufen war, flatterte sie vom Lager und verschwand.

Von nun an an verging kein Abend, daß sie nicht gekommen wäre. Eines Abends saßen sie bei einander, tranken und aßen dazu und redeten über dies und das. Er merkte, daß sie viel von den Tönen und Melodien verstand: „Deine Stimme ist so zart und dünn," sprach er, „wenn Du ein Lied singst, muß von Deinem Sin-

gen die Seele entfliehen." Sie lächelte: „Ich wage kein Lied zu singen," erwiderte sie, „ich fürchte, die Seele entflöhe Dir davon." Als er sie aber immer dringlicher bat, sagte sie: „Ich bin nicht geizig. Aber mir ist bang, andre Menschen möchten mich hören. Doch da Du es nicht anders wünschest, so will ich Dir gern mit meinen armen Künsten dienen." Dann klopfte sie mit den Seerosenhaken den Takt, lehnte am Bette und sang:

Der schwarze Falk im Baume hier
bei tiefer Nacht mich nicht schlafen läßt,
und ruft und singt mich zu dir!
Ich denk nicht an meine seidenen Schuh,
wie sie der Regen mir ganz durchnäßt,
ich denke nur: Wie allein bist Du!
und laufe, laufe zu.

Ihre Stimme war dünn wie Seide, man vernahm und unterschied sie kaum. Doch reglos hörte er zu, wie Tiefe und Höhe wechselten und die Melodie lief oder zerbrach: sie schmeichelte dem Ohr, sie schüttelte das Herz. Als das Mädchen geendet hatte, öffnete sie die Tür, blickte hinaus und sagte: „Mir ist so bang. Es sind Menschen draußen vor dem Fenster." Sie sah sich um, rings um das Haus und überall, und ging dann wieder hinein. „Was zweifelst Du?" fragte der Jüngling, „was ängstigt Dich so sehr?" „Das Sprichwort sagt: Geister leben verstohlen und fürchten den Menschen," entgegnete sie lächelnd. „So ist es wohl auch mit mir."

Als sie darauf zu Bette schlafen gegangen waren, seufzte sie viel und kläglich. „Das Glück zu leben," sagte sie, „wer weiß, vielleicht ist es nun zu Ende." Hastig fragte Yü, sie aber antwortete: „Mein Herz klopft. Wenn mein Herz klopft, muß ich sterben." Er tröstete sie und redete ihr zu, wenn das Herz klopfe oder das Auge zucke, dies sei nichts Schweres. „Warum denkst Du nun so darüber?" fragte er. Da wurde sie wieder froher, und sie verbrachten die Nacht zusammen und liebten einander.

Als aber mit dem nahenden Morgen die Wasseruhr aufhörte zu rinnen, erhob sie sich, kleidete sich an und wollte eben die Tür öffnen, als sie langsam und zögernd wieder zurückkam. „Ich weiß nicht, warum," sprach sie, „aber mein Herz ist voll Angst. Ich flehe Dich an, geleite mich hinaus!" Yü stand auf und begleitete sie bis vor die Tür. „Bleibe hier stehen," sagte sie, „und sieh mir nach! Und kehre nicht wieder ins Haus zurück, als bis ich um die Mauer verschwunden bin." „Wohl", entgegnete Yü, dann sah er das Mädchen um die Ecke des Hauses verschwinden. Als sie nicht mehr zu sehen war, gedachte er umzukehren, plötzlich aber vernahm er ihre Stimme wieder: ein lauter Hilferuf drang an sein Ohr. Ein Schmerz durchfuhr ihn, rasch eilte er nach der Stelle, aber so viel er sich auch umsah, keines Menschen Spur war zu entdecken. Der Laut kam

unter dem Vordach herab: er hob den Kopf, um genauer hinaufzuspähen, da gewahrte er, wie eine Spinne, groß wie eine Kugel, eben im Begriff war, ein Insekt zu fangen. Traurig klang der Ruf herab und war schon im Erlöschen. Da zerriß Yü das Netz, nahm das Tierlein in die Hand und befreite es von den Fäden und Hüllen. Es war eine kupfergrüne Biene, kraftlos und dem Tode nah. Er nahm sie mit sich zurück in die Stube und setzte sie auf den Tisch. Ausgeruht, erholte sie sich nach einer Weile und begann bereits wieder, mit Füßen zu gehen. Langsam kroch sie auf die Tuscheplatte, versank fast in der flüssigen Tusche, hob sich aber wieder nach dem Rand und kroch auf den Tisch zurück. Im Gehen schrieb sie das Zeichen, das „Dank" bedeutet, dann aber lüpfte sie die Flügel und war im nächsten Augenblicke durch das Fenster davongeflogen. Seither ward sie nicht wieder gesehen.

Aus einer Sammlung von Novellen und Geschichten, die Leo Greiner in Gemeinschaft mit Tsou Ping Shou aus der chinesischen Ursprache übertragen hat und unter dem Titel ‚Chinesische Abende' bei Erich Reiß herausgibt.

Onkel Emmerich / von Peter Altenberg

Mein Onkel Emmerich hatte kein Herz. Er spekulierte und kaufte Kopien alter Bilder als echte, die sich dann später teilweise sogar als echte herausstellten. Endlich hatte er abgewirtschaftet. Wir Knaben saßen beim Nachtmahl am Abend des „ökonomischen Sedan im Hause Emmerich", und mein Onkel bewies uns an der Hand von Silberers Sportzeitung, seiner Bibel, daß ‚Quick Vier' am Sonntag das Rennen gewinnen müsse. Außerdem habe er private Tips erhalten aus dem Stall. Plötzlich sah er auf und bemerkte, daß Frau und Tochter leise weinten. „Wenn ich nur wüßte, weshalb jetzt diese Weiber platzen?!?", sagte er. Natürlich platzten sie wegen des verlorenen Geldes. Wegen was platzen Weiber ernstlich?! Quick Vier gewann auch nicht, weder Quick noch Vier, sondern überhaupt nicht, und mein Onkel fuhr auf dem hohen Dache des englischen eleganten Sportomnibus (zehn Kronen der Sitz!) und mit demselben Rennglas bewaffnet, das auch Graf Niki Esterhazy hatte, ganz nachdenklich nach Hause. „Die Mitgift unserer armen Tochter!", weinte unaufhörlich meine Tante. „Erziehe dein Kind so, daß sie keine Mitgift braucht!", sagte mein Onkel. Als er seine Gemäldesammlung, wegen der er sein Leben lang von der ‚Familie' verhöhnt worden war, versteigert hatte, erwies es sich, daß sie wertvoller gewesen war, als das ganze Geld, das er sonst verspekuliert hatte. Einen merkwürdigen Menschen nannte ihn von nun an die Familie, die ihn bisher einen Leichtsinnigen genannt hatte. Meine Tante sagte: „Emmerich, innerlich bist du ja doch ein guter Mensch!"

Antworten

T. F., Hamburg. Über die merkwürdigen Korrespondenten des Buchhändler-Börsenblatts — das zwar nicht öffentlich erscheint, aber trotzdem oder deshalb eins der interessantesten deutschen Blätter ist — haben sich schon mehr Leute beschwert als Sie. Da ist einer in Hamburg, der berichtet, wie ihm der Wind die Schaufenster eingedrückt hat, und ähnlich wichtige Dinge. Daß er der Polizei noch mehr Rechte einräumen will, ist selbstverständlich; weniger allerdings, daß er antisemitische Unverschämtheiten in dem größten Organ eines der wichtigsten Berufe ablagern darf. Ein andrer Korrespondent, in München, schreibt diesem Organ: „Viel feiner verstand eine hiesige Firma sich der Literatur zu Reklamezwecken zu bedienen. Wenn es auch nur eine Kompilation ist, so glaube ich doch, daß eine derartige Verwendung für Reklamezettel ganz amüsant ist: ‚Ludwig Thoma, München, Ickstadtstraße 32, versendet seit fünfzehn Jahren seine beliebten Münchener Dessert-Nährschnitten, ein vorzügliches, nahrhaftes, leicht verdauliches haltbares Gebäck erster Klasse, ohne Hefe hergestellt. Es eignet sich zur Hochzeit, für Lottchens Geburtstag, Tante Frida, ja die ganze Lausbuben-Sippe kehrt beim Genuß desselben zur Moral zurück. Dieser Nährmehlfabrik, die zufällig den Namen eines erfolgreichen Autors führt, müssen eben für ihre Reklame alle Dinge zum Besten dienen, und sie tut dies in vornehmer Weise." Kein Zweifel. Nächstens aber werden wir lesen: Wer die Zigarre ‚Goethe' in der ‚Faust' hält, kann — siehe: Götz von Berlichingen.

T. S., Gießen. Aber mit Recht hat der Gießener Anzeiger abgelehnt, „als Notiz oder als Annonce" dies aufzunehmen: „Stadttheater. Angesichts der einander widersprechenden Rezensionen über das Schauspiel . . . von . . . werden unbefangene Beurteiler dringend ersucht, der am Sonntag Nachmittag stattfindenden zweiten Aufführung beizuwohnen". Darauf geben die Freunde des Autors, ein Arzt, ein Rechtsanwalt und ein Staatsanwalt, ein Flugblatt heraus, bringen diesen Text zur Kenntnis und fügen hinzu: „. . .weshalb die Unterzeichneten, welche der neulichen Vorstellung mit Interesse beiwohnten, genötigt sind, ihr obiges Ersuchen auf diesem Wege an ihre Mitbürger gelangen zu lassen". Also auch Staatsanwälte verstehen, die Reklametrommel zu rühren. Aber welches Interesse vermuten Sie bei mir für diesen Fetzen, daß Sie ihn mir schicken? Er erinnert an die Wische, die Schaubudenbesitzer auszuteilen pflegen, wenn Herr Geraldini heute Abend seinen Aufsehen erregenden, grandiosen, sensationellen Monstretriplesaltomortaletodessprung vor einer verehrlichen Einwohnerschaft zu exekutieren die Ehre haben wird.

Theaterhabitué. Passen Sie einmal auf. Sie werden noch nicht gemerkt haben, daß man für manche Stücke nur den Theaterzettel zu lesen braucht, um zu wissen, was los ist. Haben Sie Phantasie? Dann machen Sie sich hierzu ein Stück, und ich wette, Sie werden es richtig machen. „Abends acht Uhr zum ersten Mal: ‚Die Königin der Detektei'. Personen: Goslar, Inhaber der Detektei ‚Incroyable'. Senta, erste Detektiveuse von ‚Incroyable'. Bulerjahn, Bureaudiener daselbst. Lucie, Laura, Bureaumädchen daselbst. Georg Stromer, Kolonialoffizier. Reichsgraf von Schierstein und Hall. Reichsgräfin, von letzterem geschieden. Der Gärtner, später Paul von Vollbringen. Blumofsky, Geldagent. Klebasch, Ringkämpfer und Schieber. Von Rumpelius, Hochstapler. Baron Mogelescu, Abenteurer." Wenn Sie jetzt nicht alle Typen vor sich haben — den Bureaudiener mit der roten Nase, der immer vor sich hin berlinert und ständig einen kippt; die feinen Leute mit den noch viel feinern Manieren und den ganz feinen Zylin-

dern; die Halbwelt, in der jeder sorgfältig sein Etikett aufgepappt bekommt: Du bist Hochstapler und du Falschmünzer und du Hure, und nun schmeißt mir das nicht durch einander — wenn Sie jetzt den Gang der Handlung noch nicht wissen, dann ist Ihnen nicht zu helfen.

S. K., Berlin. Sie haben Recht. Der neue plastische Film ‚Fantomo', der in Berlin gezeigt wird, hat schon seine Unheimlichkeit. Figuren tanzen im leeren Raum, bewegen sich wie Menschen, und doch weiß man, daß jemand durch sie hindurchgehen könnte (was leider nicht gemacht wird). Es wäre gradezu gespensterhaft, wenn nicht die Sujets barbarisch geschmacklos wären. Aber gewöhnlich fallen ja derartige Erfindungen zuerst dem Kitsch zum Opfer. Bunt koloriertes Zeug und schlechte Nuditäten wechselten auch hier mit einander ab. Das Publikum fühlte sich nicht recht behaglich und ging nicht mit. Behüte uns jedenfalls Gott davor, daß der ganze Kino-Rummel noch einmal durch die Plastik gehetzt wird. Wir haben an dem zweidimensionalen Kladderadatsch genug. Das Programm des Variétés am Zoologischen Garten ist ansonsten erbärmlich. Dieses Institut ist bedauerlich schnell von respektabler Höhe auf ein Tingeltangel-Niveau gesunken und wird an Wert nur noch durch die Reporter überboten, die in der Tagespresse den Waschzettel machen. „Das Fräulein gibt temperamentvoll die Rolle einer Zirkusdiva, und de Briendt ist fast zu gleicher Zeit ihr Gatte, ihr Geliebter, ihr alternder Verehrer, ihr Vater und ihr Direktor." Ein tüchtiger Mann, dieser Verwandlungskünstler. Fast zu gleicher Zeit. Aber was tut man nicht alles für dem Gelde.

T. R., Düsseldorf. Vielen Dank für die schöne Annonce, der „acht klassischen Sittenromane". „Madame Bovary. Französischer Sittenroman, fünfhundert Seiten stark. Unter der Anklage der Unmoral wurde Gustave Flaubert wegen dieses Buches, wohl des besten und berühmtesten Romans, den er schrieb, vor Gericht gezerrt. — Pariser Geheimnisse. Roman aus der pariser Lebewelt. Ein dunkles Geheimnis schwebt über diesem echt französischen Gesellschaftsroman, der, was atemlose Spannung und raffinierte Schürzung des Knotens anlangt, wohl zu dem Besten gehört. — Maupassant: Meistererzählungen. Rassige Schilderungen der modernen französischen Gesellschaft in all ihrer Liebenswürdigkeit und Lasterhaftigkeit. — Unterm wilden Apfelbaum. Eine Pilgerfahrt ins gelobte Land der Liebe, ein Junggesellenroman, voll intimer Reize und schmerzlich verhaltener Sehnsucht. Jetzt nur fünfundneunzig Pfennige." Zum Schluß der Clou. Da spricht nämlich nicht mehr der Verlag, sondern Hanns Heinz Ewers, und nun wirds lustig. „Ssanin. Man hat den Ssanin pornographisch gefunden, sehr zu Unrecht." Und dann fett gedruckt: „Erotisch ist das Buch gewiß, pornographisch aber nicht". Das heißt: es liegt kein Grund vor, zu konfiszieren, aber ihr werdet doch genügend Anregung finden, und das ist schließlich die Hauptsache. Und was man auch alles über die Sitte schreiben kann: solche Verleger und solche Literaten gehören darunter.

L. T., München. Bei Wagners im Heiligtum gibts Krakeel. Es fragt sich, wer, vor etwa fünfzig Jahren, der Frau Cosima von Bülow das Kind Isolde veranlaßt hat — ob Bülow oder Wagner. Deutschland, horch auf. Demnächst wird diese wichtige Frage in einem Prozeß verhandelt werden, vor aller Öffentlichkeit, versteht sich, und die Blätter werden getreulich buchen, wer und wann . . . Aber vielleicht darf man jetzt schon sagen, daß nach einer Affäre von ähnlicher Widerwärtigkeit sehr, sehr lange gesucht werden muß. Vielleicht darf man bei dieser Gelegenheit, ohne beschimpft zu werden, die Ansicht äußern, daß die Veredelung, die Wagners Kunst ausüben soll, nicht übermäßig stark sein kann. Wenn man nicht einmal im Laden selbst eine Wirkung merkt, dann ist es kein Wunder, daß auch die Käufer nichts profitieren. Der Wahnfrieden ist gestört, und sie sind sich in der Geschmacklosigkeit einig: die große Presse und die kleinen Wagners.

Rundschau

Moskaus Künstlertheater

Nach acht Jahren sah ich die Russen wieder spielen. Sah sie wieder, jene Elitetruppe, die 1906 bei ihrem berliner Gastspiel wohl jedem, der im Theater große Kunst sucht, erschütternde Eindrücke hinterließ.

Wenn ich jetzt an die Erlebnisse meiner ersten russischen Reise denke, an jenes große Staunen beim Anblick der Kremlstadt, so meine ich beinahe doch, daß der größere Teil meines Herzklopfens trotz allem Stanislawski galt. Eilig trieb es mich, ihm meinen Empfehlungsbrief abzugeben und mich über das Repertoire des Künstlertheaters zu unterrichten. Und ich hatte Glück. Neben einer Uraufführung von Leonid Andrejews Drama ‚Der Gedanke' gab es zwei mir gut bekannte Stücke von Hamsun und Goldoni. ‚Vom Teufel geholt' hatte ich eben erst in Berlin gesehen. Und in der ‚Locandiera' spielte Stanislawski. Ich hatte Grund, zufrieden zu sein, wenn ich mir auch eigentlich etwas von Tschechow gewünscht hatte.

Am ersten Abend im Künstlertheater fand ich meine Erinnerungen und meine Erwartungen so weit übertroffen, daß es mir gradezu eine Erleichterung war, am nächsten Tage Stanislawski von meinen Eindrücken sprechen zu können.

Meiner Frage: Wie kommt eine solche Vorstellung bei Ihnen zustande? ward die Antwort: Mit hundertundfünfzig und manchmal noch mehr Proben. Unter Proben aber verstehen die Moskauer nicht nur Text- und Szenenproben, sondern auch Aussprache und Verständigung mit den Darstellern. Erst, wenn diese nicht mehr spielen, sondern wirklich in den Rollen leben, beginnt die Hauptarbeit des Regisseurs. Stanislawski vergleicht sie mit der Tätigkeit des Chemikers, der die Stoffe in der Retorte daraufhin beobachtet, wie sie gegenseitig reagieren und eine Verbindung eingehen. Wenn die Gefühls-‚Stoffe' des einzelnen Darstellers auch schön und echt sind: erst im Zusammenklang muß die Melodie des Werkes gefunden werden. Daß die Stimmung und die Stimmen sich einordnen; darauf kommt es an.

Ausgangspunkt für Stanislawski ist — das Leben. Aber aus dem Geist der Dichtung schafft er die Melodie.

Mit dieser Methode hat er die Tradition des Künstlertheaters in kurzen sechzehn Jahren begründet — ich glaube, auf Epochen hinaus. Alle Regisseure am Künstlertheater arbeiten auf derselben Linie und so konsequent und so sehr mit ganzer Kraft, daß selbst Stanislawskis Ausscheiden das Künstlertheater nicht mehr stürzen könnte.

Doch das große Geheimnis dieser Kunst der Russen scheint mir nicht allein in den künstlerischen Prinzipien der Leitung zu liegen: Voraussetzung dafür ist auch das russische Menschenmaterial. Man braucht nur den Namen Dostojewski auszusprechen, um zu wissen, was ich meine. Das unlösbare Rätsel der russischen Volksseele — erspürbar

in jeder Einzelerscheinung! Das nach innen gekehrte Leben, die Sehnsucht nach den Dingen, die hinter dieser provisorischen Welt stehen, signalisieren den Russen, sind den Gesichtszügen des elendesten Bettlers eingeprägt. Der Iswotschick, der eben noch um den Fahrpreis feilschte — nach fünf Minuten wendet er sich vom Kutscherbock zum Fahrgast, ihn in ein philosophisches Gespräch zu ziehen.

Den Künstlern um Stanislawski haben alle westlichen Einflüsse die Grundlagen ihres naiven Russentums nicht zu verdecken vermocht. Wenn man sie künstlerisch zum Naturalismus erzieht, leistet die Natur des Einzelnen Widerstand; das Verklärende stellt sich ihnen von selbst ein, und so kann russischer Naturalismus nie banal werden. Und darum kann das Beispiel des moskauer Künstlertheaters leider nur bis zu einem gewissen Grade für das westeuropäische Theater vorbildlich bleiben.

Ob Stanislawskis ‚Methode' für Shakespeare ausreicht? Leider habe ich keine Gelegenheit gehabt, mich davon zu überzeugen. Eine Ahnung aber, wie wundervoll sie dort Molière spielen müssen, hat mir die Aufführung von Goldonis ‚Locandiera' gegeben.

Ich sah noch von Heijermans die ‚Hoffnung auf Segen' und das russische ‚Pilgerstück' von Wladimir Wolkenstein, beide aber in Schüleraufführungen. Vor einem Jahr erst hat Stanislawski eine Schauspielschule begründet, die heute so weit ist, daß sie Aufführungen vor zahlendem Publikum veranstalten kann. Von ihr, seinem ‚Etudi', erwartet Stanislawski den Nachwuchs. Sein Stolz ist, daß man heute schon diese Schüleraufführungen ebenso ernst nimmt wie die richtigen Vorstellungen des Künstlertheaters. Sie sind immer ausverkauft. Im Gegensatz zum Künstlertheater wird im Etudi mit den primitivsten Mitteln gearbeitet. Nicht einmal ein Podium ist vorhanden, kein besonderer Bühnenapparat — gar nichts, was von der Schauspielerleistung ablenken könnte. Aber etwas ist da, was bei uns selbst an den besten Bühnen allzuhäufig fehlt: die vierte, allerdings illusorische Wand. Vor ihr spielen diese Schüler, die bereits nach einjährigem Studium imstande sind, am Künstlertheater auszuhelfen.

Künstlertheater und Stanislawski — ein drittes Mal hoff' ich euch in Deutschland wiederzusehen! Kommt bald, um wieder einmal alle guten Theatergeister bei uns aufzurütteln!

Alfred Mayer

Maxl

Keine Komödie, aber ein geschickt gezimmertes Theaterstückchen der Herren Karl Ettlinger und Max Ferner, deren Ehrgeiz sich darauf beschränkt, nicht langweilig zu sein. Der Maxl Baron von Zirnedorf auf Zirneberg, ein unwiderstehlicher Lebejüngling und unverbesserlicher Verschwender, knüpft ein Verhältnis an mit der Chansonette Susi d'Orette, einer Tochter jener Pfandvermittlerin Anastasia Weiß, die den Maxl seit langem zu ihren Stammgästen zählt. So wird es möglich, daß im zweiten Akt die Susi ihren flatterhaften Verehrer belauscht, als sich dieser bei Mutter Weiß hinter einer spanischen Wand „enthüllt". Die arme Susi fällt aus allen Himmeln. Aber sie findet bald ihre Fassung wieder und erteilt dem Maxl eine derbe Lektion — wodurch dieser sich jedoch keineswegs veranlaßt fühlt, ein andrer Mensch zu werden. Das ebenso anspruchslose wie unterhaltsame Stück, das in summa als eine operettenhafte Umschreibung des Goetheschen Satzes: „Jugend ist Trunkenheit ohne Wein" angesehen

werden darf, enthält verschiedene ergötzliche Episodenfiguren, von denen die mannstolle Miß Maud Wilson am originellsten wirkt. Im münchner Schauspielhaus schienen viele Leute Anstoß daran zu nehmen, daß der Maxl und die Susi „sich nicht kriegen“. In dieser mutigen Abweichung von der Schablone erblickte die bessere Hälfte der Theaterbesucher ein rühmenswertes Verdienst der Autoren. Hans Harbeck

Tyrolds Schalanter

Ein Fest. Nach Jahren wieder einmal: Tyrolt als alter Schalanter im ‚Vierten Gebot'. Das Format solcher Begabung ist nicht mehr in Mode. Heute trägt man das Talent gern schmächtiger, blässer; auch gewissermaßen heimlicher, oder tut mindestens so, als hätte man etwas zu verheimlichen. Hier bei Tyrolt wirkt eine Kraft, die sich nie verhehlen kann, weil sie kein Nebensächliches, sondern das Essentielle des Mannes und seiner Kunst ist. Hier steckt das Geheimnis: wer stark ist, muß es auch sein. In jeder Sekunde. In jedem Wort und in jeder Pause. Die andern mühen sich mit Listen, Techniken, süßen Liebenswürdigkeiten, den Zuhörer zu fangen. Er entwischt, lassen sie einen Augenblick locker. So einer wie Tyrolt tritt auf die Bühne, und das Pentagramm liegt auf der Schwelle, das unsre Teilnahme, unsre Hör- und Schau- und Mitfühlens-Lust festbannt. Magie der Persönlichkeit. Er sieht aus versoffenen Auglein in die Runde, und ein Stück Biographie, Herkunft, Art, Gesellschaft, Werdeprozeß des Individuums ist erzählt. Er setzt sich in einen Stuhl, und, Zauberei, das gleichgültige Stück Möbel aus dem Theaterfundus verwandelt sich in das Erbfauteuil der Familie Schalanter, in dem Vater und Großvater schon gesessen. Er kommt, voll agressiver Lustigkeit, in das Wirtshausgärtchen, und wir glauben, das gemalte Laub rauschen zu hören und Weindunst aus den leeren Gläsern steigen zu sehen. Er flüchtet vor dem Jähzorn seines Martin, im Vorgeschmack von Prügeln ängstlich geduckt, und wir spüren aus seiner Angst noch den Stolz über den Prachtkerl von Sohn. Wenn er schweigt, hören wir doch seinen Herzschlag, und wenn er mit seinem Weib hadert, ahnen wir das Verführerisch-Auftrumpfende, womit der alte Säufer in frühern Jahren die Weiber fasziniert haben mag. Tyrolt gibt der Figur eine Art gemütlicher Bestialität, die in ihrer typischen Echtheit doch auch ganz originell ist. Jeder Strich in dem Charakterbild trägt saftige Farbe, alle guten Geister der Lebendigkeit malen mit, und Humor schmuggelt ein Fünkchen Gold in jeden Farbentopf. Alfred Polgar

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Flers und Caillavet: Monsieur Brotonneau, Lstspl. Berlin, Deutsches Th.

I. Montemezzi: Die Liebe dreier Könige, Oper, Text von Sem Benelli. Charlottenburg, Deutsches Opernhs.

Gustav Wied: Die Eule, Schspl., deutsch von Carl Morburger. Wiesbaden, Hofth. AFA.

Arthur Wulffius: Sabina, Oper, Text von Robert Overweg. Dresden, Hofoper.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken:

11. 4. Karl Ettlinger und Max Ferner: Maxl, Dreiaktige Komödie. München, Schsplhs.

Rudolf Strauß: Die Märtyrerin, Dreiaktige Komödie. Bielitz, Stadtth.

2) von übersetzten Werken

Roberto Bracco: Mutterschaft, Vieraktiges Schspl. München, Volkstheater.

3) in fremden Sprachen:

Paul und Guy de Cassagnac: Tout à coup, Drama. Paris, Théâtre Sarah Bernhardt.

Jubiläen

Der Regimentspapa: 50, Berlin, Residenzth.

Die spanische Fliege: 150, Berlin, Lstsplhs.

Was ihr wollt: 200, Berlin, Deutsches Th.

Wenn der Frühling kommt: 25, Berlin, Thaliath.

Zeitungen und Zeitschriften

W. Aron: Probleme der Opernregie. Der neue Weg XLIII 14.

Hermann Dahl: Das Grausame in der Phantasie Schillers. Zeitgeist 16.

Hugo Dinger: Der Parsifal im Parsifal. Phöbus I 1.

Arthur Drews: Ist Parsifal ein christliches Drama? Das freie Wort XIV 1.

Egbert von Frankenberg: Die Philosophie der Theaterkunst. Theater V 16.

Ernst August Georgy: Was ist uns Goethes ‚Iphigenie'? Bühne und Welt XVI 14.

Stefan Großmann: Kinokatzenjammer. Deutsche Bühne VI 14.

Ernst Heinemann: Der Epilog zu Mozarts Don Juan. Deutsche Bühne VI 14.

Erwin Hernried: Emil Rosenow. Merker 107.

F. M. Huebner: Richard Wagner als Schriftsteller. Kritische Rundschau I 13.

Eugen Kilian: Zur Inszenierung von Georg Büchners Dramen. Szene III 11.

Alfred Klaar: Wildenbruchs Werdegang. Beil. z. Voss. Ztg. 14.

Oscar Klein: Das berliner Königliche Nationaltheater während der Befreiungskriege. Der neue Weg XLIII 14.

Arthur Kutscher: Theater und Literatur. Phöbus I 1.

Hans Landsberg: Shakespeares Anfänge in Deutschland. Der neue Weg XLIII 16.

Ernst Lewinger: Der Beifall im Theater. Deutsche Bühne VI 15.

Max Mack: Filmregie. B. B. C. 171.

Wolfgang Martini: Die künstlerische Durchbildung des Bühnenraums. Phöbus I 1.

Fritz Michaelis: Der tschechische Reinhardt. Merker 107.

Karl Fr. Nowak: Shakespeare, der Aktuelle. Voss. Ztg. 201.

H. Röbbeling: Zur Krisis im Alberttheater. Theatercourier 1059.

Paul Schlenther: Die Furchtbar-Nette. B. T. 179.

Die Shakespeare-Gesellschaft. B. T. 200.

Wilhelm von Scholz: Über das Schaffen des Schauspielers. Tag 80.

Ernst Leopold Stahl: Das Parsifal-Ergebnis. Bühne und Welt XVI 14.

Florentin Wehner: Die Zeitrechnung in der Hamlet-Tragödie. Der neue Weg XLIII 16.

Engagements

Meiningen (Hofth.): Erna Rosier.

Wien (Deutsches Volksth.): Lili Breda von der wiener Volksbühne, Annemarie Steinsieck vom bremer Stadtth., Mizzi Warbeck vom grazer Stadtth., Lina Woiwode vom münchner Schsplhs.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Hans Müller-Schlösser: Schneider Wibbel, Komödie in fünf Bildern. Deutsches Künstlertheater.

1. Es handelt sich um ein Talent, das Hoffnungen erweckt.

2. Es gelangt nicht weit über einen dünnen und schalen Spaß hinaus.

3. Zwei Drittel der reichlich langen Komödie sind Vereinsdichtung, ein Drittel darf man dem Autor gutschreiben.

4. Wenn ein Spaß dieser Art unbedingt zu einem abendfüllenden Schwank verarbeitet werden soll, dann ist diese Arbeit mit Geschick durchgeführt.

5. Müller-Schlösser hat Züge eines Komödiendichters, ohne doch recht einer zu sein.

*

II. Herbert Eulenberg: Alles um Liebe, Eine romantische Komödie in fünf Aufzügen. Schauspielhaus.

1. Geradezu ein Schulbeispiel jener koketten Originalitätssucht, der der Sinn für Maß und Ziel völlig abhanden kommt.

2. Ein Dichter ist am Werke, doch er arbeitet nicht, sondern läßt für seine Sache den lieben Gott sorgen.

3. Eulenberg umwickelt hier leicht Verständliches mit zuviel Komplikationen der Rede während er die säßlichen Handlungsmomente einer bedenklich naiven Technik preisgibt.

4. Diese Komödie ist so kindisch und albern, so läppisch grotesk, daß ihre Wirkung versagt.

5. Diese Komödie ist als Ganzes kindlich mangelhaft.

*

III. Korfiz Holm: Marys großes Herz, Lustspiel in drei Akten. Kleines Theater. (Siehe: Schaubühne IX 4.)

1. Holm hat das Pikante gesucht und das Klobige gefunden.

2. Holm hat leider nicht verstanden, an dem bekannten Thema neue Seiten zu entdecken.

3. Ein bischen Plumpheit schadet ja in Deutschland nicht viel.

4. Holm findet nicht den Weg zum Humor.

5. Ein von guten und schlechten Einfällen lebendes und Dagewesenes nicht verschmähendes Lustspiel.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg. Druck: A. C. Fischer, Gera-R.
Alleinige Inseratenannahme: Annoncen-Expedition für Fachzeitschriften m. b. H. Berlin W. 15 Fasanenstraße 68.

Realität / von Käte Tischendorf

Realität ist eine Bewußtseinsangelegenheit, die sich nicht durch Vernunftsgründe entscheiden läßt. Realität muß erlebbar sein; darin liegt ihre Berechtigung allein. Kann man nun aber behaupten, daß die sogenannten realen Dinge anders denn als Schatten am Rande unsres Bewußtseins vorbeigleiten? Geh durch eine belebte Straße, prüfe deine Erlebnisse, und du wirst dich wundern über die Schemenhaftigkeit der festgerammten Gegenständlichkeit! Hämmert aber nicht der Ziegel, der vom Dache fallend dich verletzt, dir seine Realität in die Knochen? Das ist nun das Paradoxe: niemals haben Ereignisse, die mit aller Prätention der Realität (wie der Ziegelstein, der dich trifft) auftraten, dem Bewußtsein diesen Charakter beweisen können. Jeder robust reale Vorgang schlägt sich für den Erlebenden in die Irrealität der Traumempfindung um. Während unaufgerüttelt das Ich als aufmerksamer Schutzmann seine Erlebnisse Passanten gleich vorbeipassieren läßt, wird es in diesen eklatanten Fällen pflichtvergessen, taumelt unter sie und verliert sich in ihnen, wie die Erlebnisse sich in ihm. „Als wenn ich es gar nicht gewesen wäre", lautet die naive Beschreibung dieses Vorgangs.

Man muß schon ins Theater gehen, um die Haltbarkeit kompakter Situationen zu erleben: diese Realität hält stand. Man sitzt anscheinend unbeteiligt auf einem Stuhl, überzeugt, daß die Vorgänge auf der Bühne mit Einem als Privatperson nichts zu tun haben. Und dieses ausgeschaltete Vorurteil, eigene Erlebnisse zu haben, das im Leben Mithindernis des Auskostens der Geschehnisse ist, hilft hier wirklich zum Erlebnis. Zwei Begebenheiten, die an einander vorbeizulaufen scheinen und sich doch irgendwo in einem imaginären Punkte berühren (die Zuschauerwelt hier, die Bühne dort) — diese Kompliziertheit der Situation wird aufs Seltsamste paralysiert durch die schlichteste Einfachheit des Bewußtseinsvorgangs: es wird wirklich erlebt, real erlebt und nichts weiter als erlebt. Die Theaterrealität ist die Antithese der Traumempfindung in der Wirklichkeit. Liebende leiden, Helden opfern sich. Das Leid und das Opfer durchkosten sich bis zur äußersten Anspannung des Gefühls; aber sie zerreißen es nicht. Die Farben

leuchten bis zur Grellheit; aber das Auge schützt sich nicht, indem es sich in wirklichkeitsarmes Grau hüllt.

Also ist die Kunst der Wirklichkeit? Nein: die Kunst ist eine Abstraktion, wie das Leben eine Abstraktion ist. Hegel, für den die Manifestation des Absoluten beim Abstrakten begann, hatte Unrecht, zu glauben, daß die Welt im Laufe der Entwicklung wirklich zur Konkretheit gekommen sei. Es gibt immer noch keine Einzelheit, die bei entschiedenem Hinfassen sich nicht als leere Schale eines unbekannten Inhalts erwiese, als Pose, als Geste, als Bedeutungslosigkeit. Es wird immer von allem ab-gesehen (das heißt: abstrahiert), darum bleibt nichts Sehbares übrig. Das Leben ist so noch niemals zur Konkretheit gekommen, und die Kunst nur bisweilen. Die größte Abstraktionssünde der Kunst ist ihr Bemühen, sich abzugrenzen. Weil sie glaubt, ihre Inhalte aus dem Leben zu schöpfen, hält sie es für nötig, zwischen sich und das Leben einen Bühnenausschnitt zu schieben, sich von der Welt durch einen Holzrahmen oder einen Buchdeckel und durch aesthetische Gesetze zu trennen. Als wenn nicht die geheimnisvolle Ähnlichkeit der Inhalte reichlich kompensiert würde durch die Heterogenität des Bewußtseinserlebnisses! Es gibt keinen Bühnenausschnitt, es gibt keinen Rahmen, es gibt keinen Buchdeckel. Es gibt nur Übergänge. Es gibt nur Überschneidungen. Die Kunst überschneidet das Leben und das Leben die Kunst. Die dargestellte Handlung, der Darsteller, der Zuschauer, die Kulisse, der Sessel im Parkett bedingen sich, umspannen sich, sind unlöslich verknüpft. Die erlebende Aktivität der Zuschauer ist ein Bestandteil der dargestellten Handlung. Und der Zuschauer, der das Theater verläßt, irrt sich, wenn er das Leben an jenen Punkt wieder anknüpfen zu können meint, den er innehatte, bevor der Vorhang in die Höhe ging. Das Interim des Theaters ist eher eine Hauptzeit zwischen zwei Interims! Die Romantik allein hatte die Unabgegrenztheit von Leben und Kunst begriffen. In Bonaventuras Nachtwachen ist der Schauspieler, der immer wieder den sterbenden Helden zu spielen hat, ohne sich natürlich selbst dabei zu töten, unmittelbar identisch mit dem Menschen, der sich in Wirklichkeit immer wieder töten will, ohne es zu können, weil seine Bewegung die nicht ausreichende Bewegung des Schauspielers ist, und weil er zugleich der Typus des sterbenden Helden in der Dichtkunst ist, wo er immer wieder verwendet wird, ohne als dieser Typus auszusterben. Diese dreifache Brechu[ng] und Verknotung von Mensch, Schauspieler, dichterischer Gest[alt] ist Symbol der wahren unaufhaltbaren Übergängigkeit. Daß w[ir] aber das Ganze dieser Dreigestalt, wie die Leistung der Roman[tik] überhaupt, wieder als ‚Kunst' werten: das ist eine Unzulängli[ch]keit unsrer Apperception.

Von Reinhardt

Freiheit wünschest du dir?" Diese nicht, diese nie wieder! Denn es muß gar zu schauerlich und herzabdrückend letal enden, wenn einer von Schillers Erben die Luise Millerin zur unehelichen Tochter des Präsidenten von Walter befördert, ihr somit den Jüngling Ferdinand zum unverwendbaren Halbbruder und als Entschädigung einen Großneffen des Hofmarschalls von Kalb zum ungeliebten Geliebten gibt. Dies aber ist der Inhalt eines ‚Schauspiels von 1812'. Für romanhaften Weiberkram mißbraucht Max Halbe den schönen Namen ‚Freiheit' genau so ungeniert wie die ziemlich gewaltigen Ereignisse, die Preußen vor hundert Jahren befreit haben. Weiß man auch heute noch nicht, wofür, so weiß man doch, wovon, und erträgt den Kaiser Napoleon nicht einmal hinter den Kulissen einer Bühne, auf der Gymnasiastenträume schreckliche Gestalt annehmen. „Heiliger Schatten Kleists, steigst du auf, um mich zu vernichten?!" „Es knistert im Gebälk", und „das Leben ist nun einmal so", daß heroische Dinge sich ereignen, damit sie einem nachgeborenen kleinen Geschlecht zu einem wässrig-trüben Staub pompöser Worte zergehen. Je wässriger, trüber und pompöser, desto erblicher der Adel, den große Könige für ‚Große Könige' verleihen. Aber wie kommt Halbe in die Nachbarschaft Josefs von Lauff? Seit zwanzig Jahren hat er kein Drama von Belang gedichtet. Immer freilich lag der Wert seiner Dramen in der lyrischen Stimmung, die Begriffe wie ‚Jugend' und ‚Mutter Erde' unwillkürlich ausdünsten. Gleichviel: es war eine echte Jugend und eine so westpreußische Erde, daß sogar das pathetische Prädikat der Mutterschaft ihr nichts anhaben konnte. Wenn man jetzt die Freiheit auf einem Gut bei Danzig ansiedelte, so entstand vielleicht aus ländlicher und vaterländischer Angelegenheit eine kompakte und bekömmliche Mischung. Nun, die schollige Hälfte ist Moder, die historische Hälfte Geschichtstabelle geworden. Man spürt nichts Grünes, keinen Strauch und keinen Dorfkrug, aber womöglich noch weniger Tauroggen, Rheinbund und Beresina. Die Gefühlsspannung ist so lasch, daß man schon eine Szene, wo zwei Todeskandidaten die Henkersmahlzeit eines aufrichtigen Abschiedsgesprächs halten, als Erlösung empfindet, weil man zum mindesten durch nichts gehindert wird, an die Dichter zu denken, bei denen eine solche Szene Blut, Wucht und Atem hatte. Aber wie gelangt diese gedankenarme, unkolorierte und mißgebaute Kinderei

in die Kammerspiele? Sie taugt höchstens zu Futter für Reinhardts Schauspielernachwuchs. Die Beschäftigung des Nachwuchses ist ja nicht leicht. Für die ‚Klassiker' will das Publikum die erste Garnitur, weil es sonst lieber gleich in die billigen Schillertheater geht. Von den neuen Dichtungen kommt selbst den besten die darstellerische Unterstützung zugute, die den schwächern unentbehrlich ist. Also bleibt der jungen Generation der völlig hoffnungslose, poetisch und theatralisch hoffnungslose Papierne, dem Garrick nicht nützen würde und Else Schmedt nicht schadet. Aber abgesehen von diesem Gast aus dem Luisentheater: das Ensemble hat Talente, denen mehr zugemutet werden kann, als bisher anzunehmen war. Herr Breiderhoff muß vielleicht nur noch mit Armen und Händen umgehen lernen, um dem richtigen Präsidenten von Walter gewachsen zu sein. Herr Müthel wird, wenn er sprechen gelernt hat, kein richtiger Ferdinand, aber ein Nervenliebhaber von eignem schmerzlich-edlen Klang sein. Herrn Ebert sollte Reinhardt nicht hergeben, sondern für drei Jahre nach Hamburg oder Frankfurt beurlauben, damit er sich aus- und einspiele. Schon ganz fertig in seinen Grenzen ist Herr Dumcke, der neulich als chinesischer Prinz durch eine schlichte Drolligkeit auffiel, sogar für die eine Note der leis-dümmlichen Blasiertheit verschiedene Töne hat und Kalbs Großneffen so überlegen hin und her drehte, ihm mit solcher unbetonten Kunstfertigkeit Facetten anschliff, daß zum greifbaren Menschen nichts als die unumgängliche Zutat eines Dichters fehlte. Den weitesten Umfang scheint die Begabung des Herrn Werner Krauß zu haben: neben seinen König Claudius und seinen Lanzelot Gobbo trat ebenbürtig diese weißhaarige, mildherzige, philosophische Gutsverwalter, der landsmannschaftlich so zuverlässig beglaubigt war, daß er an Wegener erinnerte.

Und so möchte ich den Theaterzettel gar nicht aus den Fingern lassen, möchte einen Päan auf Wintersteins rauhe Männlichkeit anstimmen, Herrn Kühnes Vorzüge und Mängel apothekerhaft abwägen, Herrn Lotz geduldig anleiten, die Tiefen von Fräulein Hackelbergs blasser Seele erforschen, Fräulein Eckersberg eine Vorlesung über den Unterschied zwischen Schumann- und Behren-Straße halten, Herrn Witte einen Lobstrich erteilen und haupt von Margarethe Kupfer und Konrad Veidt über Haag und Werner Kurz bis Susi Liebrecht und Gustav Roos Figuranten, je nach Verdienst, mit Zuckerbrot oder Knüffen ken — das möchte ich wahrhaftig, bloß um den Raum zu

der für den Zirkus Busch bestimmt ist. „Gib acht, du sollst das ‚Wunder‘ schauen“, daß du dich zu Halbe zurücksehnst, wenn Vollmoeller dir drei Stunden deines kurzen Lebens für ein ‚Mysterienspiel‘ abverlangt, an dem nichts mysteriös ist als die Phantasielosigkeit, die Schludrigkeit, die Ohnmacht seines Ersinners. Der hat eine wunderbar simple Legende von weltliterarischer Ehrwürdigkeit in ödestem Pomp und Prunk erstickt. Er hat die sündige Nonne Megildis bei ihren Irrfahrten durch die Welt auf die abgegrastesten Gemein-Plätze geführt. Er hat, jenseits von allen künstlerischen Ansprüchen, nicht einmal ein Szenarium geliefert, das Reinhardt die Möglichkeit gab, uns die gräßlichste Langeweile zu ersparen — und das entscheidet für diesen Fall. Kennte man von Vollmoeller nichts als das ‚Mirakel‘: keiner würde ihm das Stilgefühl, die Sprachkraft, den Geist seiner Dichtungen und gar die Sinnlichkeit seiner Übersetzungen zutrauen. Aber man kennt eben, was er geschaffen und nachgeschaffen hat, und wird es langsamer vergessen als dieses Spektakel für die untern Hunderttausend, das tatsächlich in den Zirkus Busch gehörte, wenn man dort jemals eine Pantomime von ähnlicher Weitschweifigkeit und Eintönigkeit erlebt hätte. Massen ziehen herein und heraus. Schreie schwellen an und brechen ab. Scheinwerfer treten in und außer Gebrauch. Eine Kathedrale ist abwechselnd eine Kathedrale, eine nächtliche Frühlingswiese, ein Bankettsaal, ein Gerichtszimmer, ein Elfenhügel und wieder die Kathedrale, die so hoch und schön und illusionskräftig aufzubauen sicherlich viel Zeit, viel Mühe und viel Geld gekostet hat. Vor diesem Aufwand, dieser oekonomischen und technischen Leistung meine Reverenz. Meine tiefste Ehrerbietung vor Maria Carmi, die nicht umsonst zu Florenz oder Venedig geboren ist und in ein Muttergottesbild voller Gnade, in ein Menschenbild, in ein Frauenbild alle Holdseligkeit, allen Adel, alle Zartheit, alle irdische und überirdische Güte stumm zu legen die unbegreifliche Macht hat. Mehr weiß ich nicht. Was Reinhardt hier macht, macht ihm keiner nach. Aber er selbst macht es sich zum zehnten oder zwanzigsten Male nach. Also fehlt der einzige Reiz, den es jemals hatte: der Reiz der Neuheit. Nun sei es genug. Wer Wunderwerke der Kunst durch menschliche Seelen und Leiber so ausdrücken kann wie niemand vor ihm, der sollte es als Raub an sich und an uns betrachten, wenn er auch nur einen Tag an leere Manegenkünste, an riesenhafte Kostümparaden und die Dressur von Statistenheeren vergeudet.

Rosa Bertens / von Kurt Tucholsky

Eine Dame geht hinter die Kulissen, in ihre Garderobe, schminkt sich ein wenig und kommt heraus, auf die Bühne. Ihre bürgerliche Person tritt in den Hintergrund und geht uns nichts mehr an — die Künstlerin ist imstande, uns alles und alle vorzutäuschen: die Schwatzende und die Weinende und die Hassende und die Leidende. Sie ist, wie Julius Bab vor Jahren hier sagte: der Gipfel einer distanzierenden Schauspielkunst. Sie identifiziert sich nicht mit ihren Gestalten: „sie gibt statt eines lebendigen Menschen den Sinn eines Menschenlebens — seinen letzten Gehalt.“

Sie spielte bunte Papageien in Konversationsstücken, Frauen, die sie lächerlich zu machen hatte, und das Publikum lachte denn auch, weil sie zu hastig oder durch die Nase sprach — aber sie ließ doch tiefer sehen. Durch eine Schicht von Kosmetika, die Jugend vortäuschen sollte, grinste das Alter, diese schrecklichen dreißig Jahre, die nach den ersten dreißig Jahren kommen. Sie stand da, mit einem schiefen Federhut, sie plapperte, sie lorgnettierte, sie neigte schelmisch den wohltoupierten Kopf — und konnte mit einer kleinen Senkung der Stimme zu verstehen geben, daß sie sehr wohl wußte: es half alles nichts. Tick-tack, tick-tack — da war nichts zu machen.

Letzten Endes war es ja gleichgültig, ob das bewußtes Können war: ihre Kraft der Suggestion — und was andres ist Schauspielkunst? — zwang uns, zu glauben, was sie wollte. Als in ‚Gabriel Schillings Flucht‘ die Weiber aufeinanderplatzten, stand die Bertens ganz allein und hatte wenig zu sprechen. Und als alle durcheinanderschrieen und riefen und tobten, da sah sie leer in die Luft. Und dann weinte sie. Man hörte keinen Laut, aber ein Strom von Schmerz ging von ihr aus, wie sie so grau und unansehnlich dastand; sie bildete in diesem Augenblick das Symbol der Trauer. Sie verhüllte eigentlich nur das Gesicht, und doch war das mehr als alle Tränen und alles Geschrei.

Und in eine Untersuchung über den distanzierenden Stil in der Schauspielkunst drängt sich ein grandioses Bild, eine Rolle, in der diese Frau noch einmal alles, alles zusammenfassen konnte: den Schmerz und den Geifer und die Tränen und — wer weiß? — vielleicht auch die Liebe. Das ist die Mutter in ‚Scheiterhaufen‘.

*

Wind und Musik, Wind und Musik! Der Wind streicht d... das hohe Zimmer, wellt die lange Gardine vom Fenster, er k... draußen um die Ecken mit menschlichen Tönen, und im ... spielt jemand Klavier. Und dann ihre unvergeßliche Stim... „Schließ die Tür, bitte!“ Was war das? Sie fürchtete sich, erschauerte vor Furcht und Grauen. Sie saß auf einem ...

Sessel und hielt sich an den Armlehnen fest. Herrschte sie noch? Sie hatte geherrscht, fünfzehn Jahre, zwanzig, vielleicht länger, und es waren bittere Jahre gewesen. Sie hatte die ganze Zeit hindurch ihre Augen offen gehabt, sie, die ungekrönte Königin einer Fünfzimmerwohnung. Da war kein Scheit Holz, kein Stück Zucker, keine Scheibe Wurst, die nicht durch ihre Hände gegangen wären. Und so gehört es sich ja wohl. „Schließ die Tür, bitte!" Wimmerte sie jetzt? Sollte sie zetern, würdevoll gebieten, flehen? Sie wußte es nicht — die Lage war zweifelhaft. Sie zitterte vor Herrschsucht, bebte vor Angst, gestürzt zu werden. Noch war sie Gebieterin. „Schließ die Tür, bitte!" Die Eysoldt hätte sich eine gefährliche Schlange zurechtgezischt und damit einen Fehler gemacht. Die Bertens ignorierte den unendlich seltenen Sonderfall und dozierte uns kühl und scharf das Paradigma der Mutter. Dies war durchaus kein Monstrum. Dies existierte zwar nicht, aber es war ein entsetzliches Mosaikbild aller Mütter. Keine hatte Milch unterschlagen, Kinder hungern lassen, Holz gestohlen. Keine hatte kriminell Strafbares begangen. Aber die Wahrheiten müssen sich aufplustern, damit wir sie recht erkennen. Hier war die „Humbugmutter Medea", von der jede im Parkett ein Stückchen hatte. Das war kein Einzelwesen mehr — das war etwas viel Schrecklicheres: das war die Hölle, aber eine sehr menschliche Hölle.

Und da gab es einen toten Mann, der nicht auf dem Personenzettel stand — aber sie machte ihn leben. Ihre Augen weiteten sich vor Grauen, er könne wieder auferstehen, also war er da, spielte stumm und unsichtbar mit, schaukelte auf dem leeren Schaukelstuhl und geisterte im Zimmer umher. Sie ließ sein Bild von der Wand reißen, sie wirbelte mit dem Zugwind herum, klapperte und wühlte in allen Schubläden zugleich — er war da! er war da!

Sie sprach nicht sehr ausführlich von ihm, und doch hatten wir da die ganze Ehe. „Es gibt höllische Ehen in der Welt zwischen Ehegatten, welche inwendig die bittersten Feinde, äußerlich aber die herzlichsten Freunde sind", sagt Swendenborg und zählt die Gründe für diese „ehelichen Verstellungen auf," die ihm lobenswert scheinen: die Erhaltung der Ordnung im Hauswesen, einmütige Sorge für die Kinder, der häusliche Frieden, der gute Ruf, allerhand pekuniäre Vorteile. So mochte es anfangs um sie gestanden haben. Aber dann kam doch der Krieg, der niederträchtige Kleinkrieg.

„Der eigentliche Grund, weshalb die Frauen zur Herrschaft ...ngen, liegt darin, daß der Mann aus dem Verstande handelt ... das Weib aus dem Willen, und daß der Wille sich verhärten ...n, nicht aber der Verstand." Oh, er verhärtete sich! „Es wurde ... gesagt", fährt Swedenborg fort, „daß die schlimmsten dieser ...te, welche vom Streben nach Herrschaft ganz durchdrungen

sind, an ihren eigensinnigen Forderungen bis zum letzten Atemzuge festhalten können." Bis zum letzten Atemzuge. (Der Germane scherzte hierüber wohl noch gutmütig in seinen Volksschwänken; der Jude hatte einen schmachvollen Frieden geschlossen, denn sein Autoritätsgefühl der Frau gegenüber ist größer, groß bis zur Furcht.)

War das die Notwehr der Frauen? Die Angst vor dem Mann, dessen Überlegenheit sie erkannten, und dem sie sich doch nicht unterordnen mochten? Die Bertens legte mit grausamen Fingern dar, daß es ganz etwas andres war. Sie hockte auf ihren geretteten Scheiten Holz, die sie, vor Herrschsucht keuchend, aus dem Kamin gezogen hatte; sie stopfte sie unter das Sofa und saß knurrend da, wie ein Hund über dem Knochen. Es handelte sich garnicht um das Holz: sie hatte ihren Willen, ihren verfluchten Willen.

Und es war nicht das Mogeln, die Nachlässigkeit in der Erziehung und der Geiz — es war nicht das. Es war die unbändige Herrschsucht der Familienglucke, die auf Küken und Hahn gleichmäßig hackte. Früher hatte die Geliebte dem Mann die Augen zugeküßt, sodaß er nichts mehr zu sehen vermochte — nun errichtete sie die heiligen Schranken der heimatlichen Hütte, worin sie regierte. Hier war ihr Reich; und der weite Horizont war verbaut. Hier herrschte sie, herrschte mit allen Mitteln. Mit Gewalt, mit Schlägen, mit der Lüge, „wenn man das Wort Lügen von jemand benutzen kann, der nicht weiß, was Wahrheit ist." Der Familienversorger war da — Rechte hatte er nicht. (Weil er nicht die Kraft hatte, sie sich zu nehmen.) „Da waren schreibende Damen, kranke Damen, faule Damen, junge Damen, schöne Damen", schrieb Strindberg 1886 von der Schweiz. Die Bertens spielte alle auf einmal. Sie gab einen Extrakt. „Wenn er deren Müßiggang sah, der keine Sorgen, keine Arbeit zu kennen schien, so fragte er sich: wovon leben diese Parasiten?" Und: wovon leben sie? fragen wir uns, wenn wir zänkische Weiber das Portemonnaie ziehen sehen. Seht dahinter den Mann! Den Mann auf dem Kontorbock, auf dem Kasernenhof, im muffigen Laden; und denkt an ihn!

Das Phantom, das die Bertens für ein paar Stunden leben ließ, dachte an ihn. Wie sie ihn haßte! Sie hatte ihn nötig, und es gab kein besseres Mittel, diese Abhängigkeit zu verstecken als dadurch, daß man sie negierte. Der Tölpel, die Tölpel merkten nichts.

Da war der Familientisch mit der gemütlichen Lampe. Ein Flug in die Sonne? Flieg du, wenn die Bleiklumpen der Frau dich zur Erde ziehen. Nieder! nieder! nieder! Du sollst nicht den Wolken, du sollst nicht höher steigen, als wir sehen könne.. und wir sind kurzsichtig, das ist wahr, aber bleibe bei uns! Lache schluchze, murre, aber unter unsrer Kontrolle; wir wollen im Nebenzimmer sitzen, wenn du lachst, schluchzt, murrst, damit wir immer

wissen, was du grade treibst. Du sollst nicht allein sein, nie! Du könntest auf schlimme Gedanken kommen, am Ende gar auf die Freiheit! Wir sind die Hennen — schlupf unter!

Die Kinder? Wir lieben unsre Kinder. Wie wir sie lieben! Die Bertens hatte diesen empfindlichsten Punkt ihrer Rolle begriffen. Sie haßte ihre Kinder nicht. Sie würde sie wahrscheinlich gegen Fremde verteidigt haben. Das Muttertier liebt seine Jungen; und wenns ein Wechselbalg wird, auch den. Doch Liebe, steht geschrieben, ist nur möglich von Individualität zu Individualität. Dies aber ist eine reflexartige Verbindung, ein geistiges Verhältnis, das auf dem körperlichen basiert — alles, alles, nur keine Liebe.

Und die Resultate? Die Kinder wurden nicht für den Staat und für die Gemeinschaft, sondern immer nur für eine neue Familie erzogen, und die meisten Utopisten, wie auch Cabet, den Strindberg bejahte, bemühten sich, in ihren Mond- und Sonnenreichen den engen Kreis der Familie auszudehnen. Doch das stand auf dem Papier. Die Bertens war greifbarste Wirklichkeit. Und in all dem Brodem, in all den heißen Schlachten mochte vor dem gequälten Mann wie eine Lufterscheinung das friedliche Bild jener andern so seltenen Frau auftauchen, die nicht brauchte, was seiner so bitter nötig tat: eine harte Faust und einen eisernen Willen. Diese andre gab sich so zufrieden, sie strich mit ihren schlanken Fingern dir durch das Haar, verachtete es, sich einen Sklaven zu halten, und liebte den Starken auch ohne die schimmernde Rüstung. Vielleicht war das gar keine Frau mehr? Umso besser: dann war es der beste Lebenskamerad. Und wohl dem, der eine solche Hand halten darf! Er halte sie ganz fest, denn sie ist ein Schatz, den nicht jeder findet.

Hatte er so geträumt? Vielleicht. Aber nun war er tot. Was würde geschehen? Bis dahin waren die Fenster sorgfältig verriegelt gewesen: jetzt wehte scharfe Luft von draußen herein. Es zog; aber es war immerhin keine Stubenluft. Sie hatte ihre Zeit geherrscht — sollte jetzt alles zusammenstürzen? Denn das war das Schlimmste: Magd sein, dienen müssen, einen fremden Willen gehorchen. Niemals. Und sie duckt sich und sucht durch alle Löcher zu entwischen. Noch einmal: Gewalt. Aber der Schwiegersohn ist ein Fleischhacker an Brutalität. Nun denn: Mitleid. Und wie hier die Bertens ein Leierkastenlied auf ihre Jugend, auf ihre bösen Eltern sang: das war hinreißend. Die Sympathie kippte auf ihre Seite. Der Sohn schluchzt. Sie stellt sorgfältig fest: „Hast du Mitleid mit mir?“ Ja, er hats. Dann ist es gut. Und als dann die Vorwürfe der Tochter kommen, trommelt sie vergnügt, ruhig, heiter mit den Fingern auf der Stuhllehne. „Ich kann nichts dafür! Ich kann nichts dafür!“ Sie hat gebeichtet, Schwächen zugegeben,

Entschuldigungen gefunden — sie ist gesichert, ihr kann nichts geschehen. Und da vergißt sie sich, nunmehr ein Stück Natur im Urzustand, vergißt sich und wie alt sie ist, und wird wieder jung und singt. „Der Walzer: ‚Er sagte mir' wird gespielt." Und aus ihrem alten Gesicht springt das junge heraus, sie wiegt einen schwerfälligen, fetten Körper im Takt und girrt in hohen Kopftönen. Der Ekel pakt einen vor dem alternden Weibchen — es ist derselbe Ekel, den man empfindet, wenn die Natur eine Achtjährige verdorben sein läßt.

Und dann zieht sich die Spirale enger und enger; sie sieht, daß es kein Entrinnen mehr gibt, und sie brüllt vor Wut wie ein gefangenes Tier. Lieber sterben als nachgeben! Sie rast ans Fenster, kauert sich zum Sprung und stürzt hinaus. Wind und Musik! Wind und Musik! Und ihr letzter Gedanke ist: „Macht! Macht!" und: „Ich! Ich!"

*

Ein Spiel? Gewiß. Wenn aber der Vorhang gefallen ist, blinzeln wir ins Licht, taumeln, sammeln uns und küssen der großen Spielerin ehrfurchtsvoll die Hände.

Leipziger Stadttheater / von Herbert Jhering

Die Schwankungen im leipziger Theaterleben lassen sich auf Mißverständnisse zwischen Intendanz und Publikum zurückführen, die nicht notwendig gewesen wären. Leipzig ist eine Geschäftsstadt und kennt nur die zweckvolle Arbeit. Seine Bewohner können enthusiastische Konzertbesucher sein, weil die Musik sich ohne weiteres als etwas Fremdes, Unwirkliches legitimiert, aber sie werden der Literatur fern stehen, weil die mit ihrem Material an die Wirklichkeit des Tages erinnert. Sie werden nicht die Phantasie aufbringen, um das Wort von seinem Zweck, von seiner rationalistischen Bedeutung zu lösen, und sie werden für das Sinnbildlich-Gleichnishafte kein Gefühl haben. Die Dichtung wird auf ihren vernünftigen Rest, die Dekoration auf ihre Wahrscheinlichkeit geprüft werden. Die Geschäftigkeit Leipzigs ist kleinbürgerlich geblieben — im Gegensatz zu Berlin, wo sie, besessen, phantastisch geworden, sich dem Theater wieder genähert hat.

Eine Stadt wie Leipzig konnte zum Schauspiel erzogen werden, indem man das Subtile greifbar, das Greifbare subtil m[illegible] Leipzig brauchte einen Intendanten, der sich auf die Überse[illegible] ins Theatermäßige verstand. Max Martersteigs Unglück war, [illegible] er zu sehr die Literatur merken ließ. Er war mehr ein [illegible] geistiger Experimentator als ein zupackender Theatermann. [illegible] Geist seiner Theater ist stilisierte Kargheit. Es fehlt der [illegible]

Aufführungen sind negativ. Sie lassen das Kitschige weg, aber es ist kein Ersatz dafür da. Wenn man sich mit den anscheinend sehr primitiven Bühnenverhältnissen des Alten Theaters abfinden will, so greift man zu einer Vereinfachung, die Verlegenheit ist. ‚Viel Lärm um Nichts' legte der Oberregisseur Winds in einen schmalen Raum zwischen Rampe und Treppenstufen, die zu einer Balustrade hinaufführten; und in diesem Raum liefen gedrängt die Schauspieler vor selten wechselnden Hintergründen bei manchmal ausgetauschter Beleuchtung unlustig durch einander. Nur ein Mal wurde die Not der Szene produktiv: Benedikt wickelte sich bei der Belauschung in den roten Vorhang, der das Bühnenbild umrahmte, und stand wie eine Säule da, an die Leonato, Claudio und der Prinz sich anlehnten. Das war alles. Die Schauspieler blieben unabhängig von Rollen und Inszenierung bedenklich. Daß die Heroine Anny von Orelli keine Beatrice ist, brauchte ihrer Begabung nicht gefährlich zu sein. Daß sie aber die Beatrice nicht in eine andre tragische und heroische Frau übersetzte, sondern fallen ließ: das spricht gegen ihr Talent überhaupt. Sie fand nicht einmal schulmäßig einen irgendwie motivierten Tonfall. Formlos, von keinem Willen hochgetrieben, fielen die Sätze hin und wurden allenfalls als Worte, niemals als Zusammenhang, als Ausdruck verstanden. Diese Vorstellung hatte in Herrn Ingenohl einen dilettantischen Claudio, in Herrn Reimers einen farblosen Don Juan, in Herrn Demme einen sächsisch-provinziellen Holzapfel. Sie hatte überhaupt niemand außer Decarlis Benedikt. Ich habe in den bessern berliner Ensembles nie gewußt, wie Decarli sich einfügt. Eine seltene Unausgeglichenheit zwischen Offenheit und Verschlossenheit, zwischen Zurückhaltung und pathetischer Lockerheit verwirrte sein Bild. Hier spürte man die rauhe Männlichkeit hinter der Konvention des Ausdrucks, und dieser Ausdruck selbst wurde fester, greifbarer. Man erlebte Variationen und sah in schwermütigem Ernst ingrimmigen Humor und bärbeißige Selbstironie verkapselt. Decarli müßte sich an Percy, Othello und Petrucchio freispielen.

Im neuen Stadttheater: Molières ‚Eingebildeter Kranker' und ‚Die lächerlichen Preziösen', die Fulda ‚Zierpuppen' nennt. Eine solche Verdeutschung ist eine neckische Barbarei. Sie nimmt dem Titel Zeit, Charakter, Landschaft, Atmosphäre und gibt ihm eine schalkhafte Banalität, die wieder nicht plakathaft genug ist, um [illegible]zulocken. Die Aufführung, geleitet von Paul Prina, war kon[illegible]tionell lebendig und geschlossen. Die Dekoration denke ich mir [illegible]lerdings anders. Molière ist einer der wenigen Dramatiker, [illegible]r die der Raum keine Bedeutung hat. Dieser bleibt neutral und [illegible]einflußt Handlung und Personen weder als Stimmungsfaktor [illegible]ch als Schauplatz. Molière kennt kein Milieu. Der Raum ist

Bühnenabgrenzung. Nun wirkt aber die Zimmerdekoration der Zeit Molières durchaus neutral, niemals im eigentlichen Sinne als Raum, sondern höchstens als fortsetzender Schnörkel. Dagegen empfinde ich den in Leipzig gewählten roten Stoffhintergrund mit eingesetzter Tür viel eher als Stimmungsanschlag, weil rot keine gleichgültige, sondern eine aufreizende Farbe ist. Stieler war als Mascarill beweglicher als in Berlin, kam aber zu dieser Beweglichkeit nur mit unorganisch aufgesetzter Komik. Auch der ‚Eingebildete Kranke', von Winds inszeniert, hielt sich auf anständigem Niveau, so sehr er schauspielerisch konventionell blieb. Karl Huth ist ein verwendbarer, aber ein unpersönlicher Komiker. Die Komiker sind die Legitimation des Theaters und des Publikums. Zeige mir, was du für komisch hältst, und ich will dir sagen, wer du bist. In der Provinz kann man froh sein, wenn die aufdringlichen Grimassen, die albernsten Unterstreichungen fehlen. Herr Huth blieb maßvoll.

Den ‚Parsifal' hatte Martersteig, zusammen mit dem Maler Robert Engels aus München, selbst inszeniert. Diese Inszenierung ist maßgebend für den Willen des Theaters. Der kitschige Wirrwarr eines Kulissenblätterwaldes sollte durch Andeutung vermieden werden. Also begnügte man sich vorn mit wenigen plastischen Steinen und malte den See auf den Prospekt. Die Stilisierung war arm. Sie vereinfachte allgemein; aber sie vereinfachte nicht den notwendigen Schauplatz des ersten Aktes. Der Wald war weder schattig noch ernst: er war kahl und öde. Dieselbe Ärmlichkeit brachte den Charfreitagszauber um seine dekorative Stimmung. Zur Stilisierung gehört Phantasie. Nur der Reiche hat das Recht, zu vereinfachen. Wer aus der Tugend eine Not macht, ist tadelnswerter als der, der eine Not eine Not sein läßt. Wenn ich zwischen dem ‚Wallenstein' in Bremen und ‚Parsifal' und ‚Viel Lärm um Nichts' in Leipzig zu wählen habe, so wähle ich Bremen. Das Inszenierungsproblem des ‚Parsifal' liegt darin, die Dekorationen überwirklich fern, feierlich scheinen zu lassen. Ich glaube, das erreicht man nicht auf dem Wege des leipziger Stadttheaters, sondern dann, wenn man eine farbig und rhythmisch gesteigerte Malerei auf das Theater anwendet. Man muß es recht verstehen: wenn man den Bakst des russischen Ballets auf das Feierlich-Religiöse überträgt.

Abgesehen von diesen prinzipiellen, aber entschiedenen Einwendungen war in dieser Aufführung des ‚Parsifal' sehr viel Könne und künstlerische Energie. Es ist natürlich eine Frage, ob Leipzi den Gewinn hat, wenn Martersteig geht. Denn er hat Bildun und Niveau. Gewiß ist aber, daß derjenige die leipziger Stadt theater rettet, der die literarische Kultur Martersteigs und der rücksichtslosen Griff des Theatermannes hat.

Vaterländische Ritornelle /

von **Theobald Tiger**

„Wer nimmt es mit mir auf in Ritornellen?
Im Vorrat hab' ich noch sechs Pferdelasten.
Wer schönere weiß als ich, der mag sich stellen."

Ligurisch

Du bunter Blumenstrauß!
  Hier, Leser, steck' die Nase in die Pflanzen,
  beriech' sie und die schönsten such' heraus!

Blühende Geranien!
  Ihr seid so wohlfeil und ein billiger Schmuck
  wie Königsthrone in dem Land Albanien.

Bescheidenes Veilchen!
  Und wenn du denkst, ein neues Wahlrecht kommt —
  wir sind in Preußen ... warte noch ein Weilchen!

Jelängerjelieber!
  Ja, über unsern Kanzler und den Gardeflügelmann —
  da geht nichts drieber.

Ihr Rosen, Tulpen und Narzissen!
  Die Hitze ließ uns auf der Wiese rasten ...
  Dort üben die Soldaten ... Horch, wer ruft?
  „Einjähriger Rosenbaum, drei Tage Kasten!"

Du welkes Blatt!
  Wenn du im trocknen Laube raschelst, muß ich denken,
  daß unser Kanzler was geredet hat.

Süß duftende Banane!
  Der Säugling heult. Die Misses legt ihn trocken.
  Als Windel dient die Votes-for-womens-Fahne.

Wildflammende Puffbohne!
  In Frankfurt so ein Amt als Polizist
  mit Wohnungszuschuß — das ist garnicht ohne!

Vaterländisches Gartenland!
  Ein fetter Humus, doch was wächst, ist ohne Reiz.
  Fehlt wohl des guten Gärtners leichte Hand?
  Da lohnte sich, es besser zu begießen
  (mit Spucke nicht, mit Wasser!) — dann gedeihts,
  und tausend schönere Blumen werden darauf sprießen!

„Na, und .... Soll ich etwa zu Fuß gehen?" ist die ebenso ärgerliche Antwort. „Oder soll ich etwa dir zuliebe stehlen gehen?"

Jossel, der Schaffner, macht eine resignierte Gebärde und wendet sich an den Mann ohne Pelz, den Frierenden. Der stellt sich schlafend.

„Heda, mit Verlaub, einen Fahrschein!" Keine Antwort. Der Mann tut so, als ob er nicht hörte. Worauf ihm der Schaffner einen Nasenstüber versetzt:

„Herr Nachbar! Mit Verlaub.... Einen Fahrschein!"

Der Mann fährt wie aus dem Schlaf auf und reibt sich die Hände.

„Einen Fahrschein", wiederholt Jossel, der Schaffner.

„Ich höre", antwortet der Mann endlich und haucht sich in die Fäuste.

„Was heißt das, Ihr hört?" sagt nun Jossel, der Schaffner, schon in sehr energischem Ton. „Gebt lieber einen Fünfer her, ja, und nehmt den Fahrschein!"

„Etwas stiller", wehrt sich der Frierende. „Warum gleich so hitzig? Seh mal einer an: auch schon wer!"

„Macht keine Späße," sagt Jossel, der Schaffner, „und gebt Euern Fünfer her!"

„Ich hoffe, Du wirst mir etwas nachlassen von dem Fünfer."

„Wenn Ihr das erlebt ...." antwortet Jossel, der Schaffner. „Nun, wirds? Nicht? So muß ich Euch schon bitten, Euch vom Wagen hinunter zu bemühen ... Reb Kassriel, halten!"

Kassriel, der Kutscher, gehorcht gern. Und das Pferd sicherlich nicht minder.

„Bitte, mit dem rechten Fuß!" sagt Jossel, der Schaffner, zu dem Frierenden, der sich die Hände reibt, die Füße tänzeln läßt, im übrigen aber sich nicht vom Fleck rührt.

„Ihr wartet, scheints, auf besondere Aufmerksamkeit .... Ich soll Euch wohl beim Kragen nehmen und hinauswerfen .... Na, wenn Welwel, der Kontrolleur, kommt — er ist grade zu einer Beschneidung, bei unserm Kassierer — der wirds Euch schon zeigen .... Vorwärts, Reb Kassriel!" Und der Wagen fährt weiter.

„Es ist wirklich keine Gerechtigkeit auf der Welt", läßt sich da plötzlich die Frau mit den Äpfeln hören. „Wieso ist der Mann schlimmer als der andre, der ohne Fahrschein fahren darf! wird dir wohl ein Stück Bank abnützen? Wie? Oder glaubst dir einen goldenen Grabstein damit zu verdienen?"

„Wer hat Euch gebeten, hier als Verteidigerin aufzutreten gibt Jossel, der Schaffner, zurück. „Wie könnt Ihr die beid vergleichen? Den einen kenne ich. Er ist aus gutem Hause r

verarmt. Der andre aber ....“ — er zeigt auf den Frierenden — „ich weiß nicht, wer er ist, irgend ein hergelaufener Habenichts!“

Da richtet sich die Apfelfrau auf:

„Na, und wenn? Muß er deswegen schon hinausgeworfen werden? Gleich hinauswerfen! Seh' mal einer, was für schreckliches Verbrechen er begangen hat! Das Pferd zieht doch ohnehin den Wagen in die Stadt. Ob nun einer mehr da sitzt oder nicht? Stell' dir vor, du hast schon den Fünfer: wird die Suppe davon fett?“

„Wer hat Euch um Eure Meinung befragt?“ sagt Jossel, der Schaffner, „Gebt lieber Euern Fünfer her und nehmt Euern Fahrschein.“

Die Frau schlägt mit der flachen Hand auf ihre Kleider:

„Habt ihr schon so etwas gehört, Leute? .... Ich habs aber gewußt, daß er zuletzt auch zu mir kommen wird! Ich soll so glücklich sein, wie ichs gewußt hab'.“

„Was denn habt Ihr gemeint? Daß ich Euch umsonst mitnehmen werde?“

„Was heißt das: Du wirst mich mitnehmen? Der Wagen nimmt mich mit, nicht du. Sieh mal an: hat sich einen Messingknopf aufgesteckt und kommandiert! Ich erinnere mich doch, wie du noch Behelfer bei Lejser Hersch warst, die Kinder in den Chejder getragen hast und ihre Frühstückstöpfchen dazu. Mir erzähl' also keine Geschichten von Fahrscheinen! Faaaahrscheinen!“

„Na, was sagt Ihr zu meinen Passagieren?“ wendet sich jetzt Jossel, der Schaffner, an mich und setzt sich neben mich hin. „So, wie Ihr sie da seht, so sind sie alle hier. Wer Geld hat und zahlen kann, geht zu Fuß, und wer keins hat und nicht zahlen kann, fährt mit der Trambahn. Und davon soll man leben und eine alte Mutter und eine verwitwete Schwester unterhalten ..... Da, schaut, meine Stiefel,“ — er zeigt sie mir — „wie sie das Maul aufreißen ....“

In diesem Augenblick krachts — zwei Deichseln sind an einander geprallt, und zwei Pferde keuchen. Zwei Wagen, die von entgegengesetzten Seiten auf demselben Geleise daherkamen, sind zusammengestoßen. Und ein wildes Fluchen und Schelten geht los:

„Die Pest über dich!“

„Soll dir das Maul auf eine Seite herunterrutschen!“

„Wo hast du die Augen, du Bankert? Siehst doch, daß ich rechts fahre ... kannst du doch links fahren!“

„Wo steht das geschrieben, du Trottel, daß du rechts zu fahren hast und ich links? Vielleicht ists gar umgekehrt: der Pelz auf der andern Seite. Ich rechts und du links.“

„Mordsvieh, du! Dazu gibts doch zwei Geleise: ich hin und du her!"

„Bist selber ein dummes Vieh! Wo stehts denn geschrieben, daß du hin und ich her?"

„Weißt was? Hol' sie der Kuckuck mit ihren Geleisen, ihren Wagen und ihrer ganzen Trambahn. Gib lieber Tabak her, wenn du welchen hast, Asriel, mein Herz! Unsertwegen können sie mit der Trambahn zusammen im selben Feuer verbrennen! Was macht deine Alte? Schon etwas stiller?"

„Wenn man sie solange prügelte! .... Nur wenn sie schläft, ist sie still. Was gibts bei dir?"

„Was solls geben? Man ärgert sich ..."

Und so lassen sich die beiden Kutscher auf ein langes Gespräch in ihrem Kutscher-Jargon ein. Auch die beiden Schaffner unterhalten sich gar friedlich und gemütlich. Bis Welwel, der Kontrolleur, von der Beschneidung, die im Hause des Kassierers stattgefunden hat, zurückkommt.

„Daß Euch ..... Schon wieder was angestellt?!" schreit er. „Euer Glück, daß ich von Motje, dem Kassierer, komme und gut aufgelegt bin ..... Kinder, war das ein Essen .... So'n Kerl! Nun freilich, wenn man bei der Kasse ist. Ich würde auch nicht Nein sagen. Besser als Kontrolleur sein und jedem Wagen wie ein Hund nachlaufen! .... Aber Leute! Was ist denn da geschehen? Wieder ein Malheur? Wieder ein Zusammenstoß? Wo habt ihr nur eure Augen? Die Passagiere — hol' sie der Kuckuck! Aber gut, daß die Wagen ganz geblieben sind. Doch nun macht ein Ende, Kinder .... Ihr, Reb Kassriel, mein Herz, spannt gefälligst um und fahrt zum Bahnhof zurück, und Reb Asriel wird Euch nachfahren ...."

„Warum grade ich?" fragt Kassriel. „Soll Asriel umspannen und in die Stadt zurückfahren, und ich fahre nach."

„Reb Asriel," wendet sich der Kontrolleur zum andern Kutscher, „seid also Ihr so gut und spannt um und fahrt in die Stadt zurück."

„Fällt mir nicht im Traum ein," sagt Asriel. „Mir ists lieber, wenn Kassriel zum Bahnhof zurückfährt. Er schaffts schon."

„Und wenns ans Leben geht, ich fahre nicht zurück", versteift sich Kassriel.

„Und wenn ich hier auf der Stelle zu Grunde geh[e] ... rühr mich nicht vom Fleck", überbietet ihn Asriel.

„Daß euch ...", flucht jetzt die Apfelfrau, packt ihren ... und wackelt vom Wagen herunter. „Ein schönes Fahren b... Fünfer lassen sie sich noch zahlen! Zu Fuß wäre ich schon sechs... in der Stadt, ja. Eine ‚Trampelbahn' haben sie sich für ...

schew ausgedacht ... Nötig gewesen ....“. Und sie flucht und spuckt aus .....

Ich aber sehe ein, daß mir auch nichts übrig bleibt, als zu Fuß zu gehen. Und so nehme ich denn meinen Koffer und steige aus. Hinter mir kommen Wagen gefahren. Die Droschkenkutscher pfeifen, höhnen und lachen:

„Dem Rebben haben Fleckchen mit Bohnen nicht geschmeckt? Ha? Eine einfache Droschke hat Euch nicht gepaßt? Ausgerechnet nur auf der ‚Trampelbahn‘! Ihr könnt noch von Glück sagen, daß ihr mit heilen Gliedern heraus seid, daß keine Eierspeise aus Euch geworden ist .... Na, steigt schon ein mit Eurem Koffer, Herr Nachbar, in welchen Wagen Ihr wollt. Wir halten zusammen .... Hot, Kinder, hot, hot!“ .... Und so halte ich endlich samt meinem Koffer Einzug in Berditschew.

Aus dem vierten Band der Sammlung ‚Vom alten Stamm‘, die der berliner Jüdische Verlag herausgibt, und die in der Rundschau dieser Nummer angezeigt wird.

Antworten

S. F., Berlin. Ich verstehe euer Geschrei nicht. Wenn der Wandervogel euch nicht haben will, weil ihr Juden seid, so ist es würdelos von euch, ihm nachzulaufen. Spürt ihr nicht, daß die ganze Institution einen unangenehmen „patriotischen“ Beigeschmack hat? Dieser Patriotismus ist keine Vaterlandsliebe, sondern bereits (konservative) Parteisache. Und da müßt ihr nun mit aller Gewalt hinein? Das begreife, wer kann. Aber ihr wollt ja auch durchaus Reserveoffiziere werden, ohne zu sehen, wie ihr euch damit erniedrigt, immer wieder einen Wunsch zu äußern, den man euch so oft abgeschlagen hat. Ihr dürft es, was diese Fälle angeht, keinem Antisemiten verdenken, daß er euch auslacht. Könnt ihr nicht alleine wandern? Braucht ihr dazu die Wandervögel? Seid ihr so naiv, daß ihr nicht erkennt, wie sich selbst in der freien, sachlichen, unantisemitischen Natur, auf Feld und Flur, im Wald und auf der Heiden die beiden Rassen nicht vereinigen, und wie man reinlich scheiden soll: hier hüben, hier drüben! Erst wenn ihr euch auf euch selbst besinnt; erst wenn ihr ruhig, sicher und gefestet seid; erst wenn ihr euch nicht mehr aufdrängt: erst dann wird man euch von selbst die Achtung entgegenbringen, um die ihr heute brünstig und erfolglos werbt.

Thespis. Sie rundfragen mich: „Läßt sich die dichterische Kraft, wie jede andere Naturkraft, systematisch kapitalisieren, und wäre es für die wirtschaftliche Lage des Schriftstellers von Vorteil?“ Natürlich nicht; und zwar braucht sich Kristian Kraus, von dem dieser Vorschlag stammt, gar nicht he Mühe zu geben, um die Finanzleute zu überzeugen, daß ihr Geld chaus nicht verloren wäre, wenn sie auch einmal einen Dichter „gründeten“. ırum soll es nicht möglich sein, daß eine Gründung dieser Art für das nsortium von Vorteil wäre! Aber für den Schriftsteller? Nein. Denn em Augenblick, wo er vom Kapital abhängig ist, wird ers zu fühlen be- men. Wie? Er wird sich Grenzen abstecken lassen müssen. Er wird vor sich selber nicht gut ein oppositioneller Stürmer werden können. Er wird

kaum mehr eine unbefangene Stellung zu der Gesellschaft haben, die ihm überhaupt erst die Existenz gewährt. Montmartre G. m. b. H. — es geht nicht.

A. D., Flensburg. „Trotz mancher Schwäche fühlt man doch Dichters Werk und Wunder, und die deutsche Poesie schlägt staunend das ihr mit harter Bauernfaust geschlagene blaue Auge auf." Diese Kritik des Illustrierten Wiener Extrablatts über ‚Mutter Landstraße' spricht für Berlin? Mag sein, daß so fürchterliche Phrasen bei uns doch nicht gedroschen werden, daß so ungebildete und unfähige Menschen hier nicht einmal Reporter werden können. Mag sein; trotzdem man nichts verschwören soll, trotzdem wahrscheinlich grade nach dieser Feststellung eine berliner Kritik von ungeahnter Gräßlichkeit Sie und mich Lügen strafen wird.

T. S., Hamburg. Ihr habt ‚Justiz' von Galsworthy ausgepfiffen, und das ist euer gutes Recht. Aber es ist nicht euer gutes Recht, bei einer stummen Szene, die pantomimisch die Qualen der Einzelhaft schildert — und das nicht etwa allzu breit — heulend und johlend das Theater zu verlassen. Eine halbe Stunde von der Stätte, wo ihr euch denkbar oberflächlich zu amüsieren gewöhnt seid, steht euer Gefängnis, und wenn ihr da hineinseht, so werdet ihr dem Dichter wahrscheinlich nicht vorwerfen können, daß er übertrieben habe. Photographie hin, Naturalismus her. Aber häßlich ist es, daß wohlhabende Kaufleute sogar in einem Spiel nicht daran erinnert werden wollen, wie es unten aussieht. Was im Namen der Freien Stadt Hamburg verkündet wird, mag billig und gerecht sein: die Strafvollstreckung ist es nicht immer, und ihr müßt nicht banausisch randalieren, wenn Einer auch einmal daran mahnt.

Grete F., Berlin. Vielen Dank für die Anzeige. „Materialist sucht Beschäftigung. Gustav Postamt 27." Oh wär' es doch! Sollte er wirklich stellenlos geworden sein? Ich wage nicht zu hoffen. Sollte Wilhelm Ostwald ...? Aber Sie haben recht: es wird sich leider nur um einen Materialwarenhändler handeln.

T. S., Cöln. Ich kann Ihnen auch nicht erklären, warum Berlin die wertlosesten, die läppischsten Zeitungen hat. Sie sind gut informiert, weil sie Kapital haben, sie werden geschickt gemacht — aber wie trostlos ist ihr Inhalt! Ich sehe ganz von ihren ‚Urteilen', von der grotesken geistigen Nahrungsmittelfälschung ab. Ich rede gar nicht davon, daß bei uns Herr Kyser ein Dichter und Hamsun ein Pfuscher ist. Ich denke nur daran, was unsre Zeitungen nicht bringen. Wo etwa bekommen Sie ein gescheites und offenes Wort über Kultursymptome, über Probleme unsrer Zeit zu lesen? Hamburg, Cöln, Frankfurt, das Rheinland, fast die gesamte süddeutsche Presse: all das steht weitaus höher als die großen Papiere der Reichshauptstadt. Die werfen ihren Lesern unter irgend welchen alarmierenden Überschriften irgend einen Brocken vor die Füße, sind selbst vollkommen interesselos und bezahlen ihre Leute nur, damit sie sich Witze, Pikanterien, Sensationen ausdenken. Irgend eine Stellungnahme, eine kulturelle Mission: das gibt es gar nicht. Eine ernsthafte Diskussion mit Für und Wider, die auch dem Gegner das Wort läßt: das gibt es garnicht. Franz Blei hat einmal auf den „Größenwahnsinn der deutschen Redakteure" hingewiesen. „Am deutlichsten zeigt sich das, wenn jemand den Versuch macht, Ansichten der Redakte oder der regelmäßigen Mitarbeiter zu bekämpfen. Während in Engl die größten Fragen oft in den Zuschriften an den Redakteur der ‚Tim geklärt werden — die Trennung Norwegens von Schweden wurde eige lich dort diplomatisch verhandelt — während keine Woche vergeht, wo n. irgend eine große Zeitung einen Brief veröffentlicht, in dem ihr absolu Mangel an Verständnis oder Verrat der Parteigrundsätze vorgewor'

wird, ohne daß sie deshalb zugrunde geht, werden in Deutschland mit Sicherheit nur Beschwerden über Zugverspätung und vielleicht noch schlechte Straßenreinigung aufgenommen.“ Er sagt dann sehr richtig weiter, daß dadurch die Zeitung langweilig wird. Die berliner Blätter sind längst zu oesterreichischen geworden, arbeiten mit etikettiertem Schmus und geben ein falsches, ein völlig verlogenes Bild des modernen Lebens. Den Beweis erbrachte Ihnen,

M. J., neulich wieder einmal das Berliner Tageblatt. Dort hatte Werner Sombart von seinen russischen Erlebnissen berichtet. Wie immer, hatte er sich so vieldeutig ausgedrückt, daß man ihn rechts und links falsch verstand. Rechts bedauerte man, daß es in Deutschland zu wenig Servilismus gäbe, und links . . . Sombart hatte von einem „neuen Mittelstand“ geschrieben, „der unsre ganze Kultur verkitscht“. Das traf, und wunderbar war daran nur, diesen Worten in diesem Blatte zu begegnen, weil sie für niemand solche Geltung haben wie für seine Leser. Man wäre, auch Sombart wäre kaum erstaunt gewesen, wenn die Redaktion den Passus gestrichen oder die Arbeit überhaupt nicht genommen oder in einer Vorbemerkung ihr Seelchen salviert hätte. Aber Sonntag früh erschien der Artikel, Montag früh hagelte es Schimpf- und Drohbriefe, und Montag Abend desavouierte das Blatt in einem Sperrdruck, den es sonst nur an das neue Buch des Kronprinzen wendet, sich selbst und seinen Mitarbeiter und bescheinigte den Abonnenten und Inserenten in süßen Lockelauten ausdrücklich, daß hier auf sie selbstverständlich, um Himmels willen, Gott behüte, beileibe nicht gezielt sei. „Wir möchten uns unzweideutig gegen Sombarts Meinung aussprechen . . . Wir möchten nicht einen Augenblick lang die Meinung aufkommen lassen . . . Es ist immer sehr bedenklich und ungerecht, ganze Kategorien fleißiger Menschen und ganze Erwerbsstände mit einem kurzen allgemeinen Urteil abzutun.“ Warum wird dann, wäre zu fragen, diese bedenkliche Ungerechtigkeit überhaupt erst begangen? Und wenn der gefährliche Satz in der Eile übersehen worden ist: warum hat man dann nicht das bißchen Mut, ihn zu vertreten? Warum zeigt man deutlich, daß man die Anzahl der Leser, die sich eines so mannhaften Mentors schämen werden, unvergleichlich niedriger schätzt als die Anzahl derer, die solchen Kotau fordern? Ach, man wird wissen, warum man das tut. Der Fall ist symptomatisch. Hier gehts an die Nerven, an den nervus rerum, an den Geldbeutel. Aber wie ist auf eine Besserung dessen zu hoffen, was großtönend die deutsche Kultur genannt wird, wenn Riesenverleger des Verdienstes halber darin herumpfuschen! Was nützt es, daß ein paar hundert verständige und feine Menschen den geistigen Fortschritt propagieren und predigen, wenn nachher der Großkaufmann kommt und seinen Kunden erzählt, es sei alles recht und in Ordnung, und sie dürften ruhig weiterschlafen! Auf unsern Zeitungsredaktionen ist den meisten Angestellten die Sache der deutschen Kultur über die Maßen gleichgültig. Sie wahren Männerstolz noch nicht einmal vor Lesern, die wahrhaftig nicht die Elite vertreten. Vor Königstronen kann man schon eher eine Lippe riskieren, weil der preußische Hof nicht inseriert und nicht abonniert. Nur den Mittelstand, nur Krotoschin wage keiner zu schmähen! Dann ist der Verlag da, rüffelt den Verantwortlichen, kompromittiert den Mitarbeiter und rettet Krotoschin. Krotoschin ist Tabu, Krotoschin herrscht. Das ist die Gefahr. Man hat Krotoschin immer und immer wieder geschmeichelt. Jetzt bildet sichs ein, daß die Fähigkeit, aterielle Güter auszutauschen, bei weitem nicht seine einzige sei. Eben shalb ist es an uns, in unserm Kreise weiterzuarbeiten. Und ein Teil ser Arbeit wird bleiben, mehr und mehr Menschen die Erkenntnis vom sen der großen Presse beizubringen. Sie ist kulturfremd, ja, kulturfeind-), das nackte und skrupellose Geschäft mächtiger Kapitalkonzerne, die, wie Deutschland, garnicht korrupt zu sein brauchen, um dauernd zum Schlechten wirken.

Rundschau

Mozart und Oesterreich

Hermann Bahr hatte in der Osternummer des ‚Neuen Wiener Journals' einen Artikel unter dem Titel ‚Mozarts Entführung aus Oesterreich', worin er Stellung nimmt zu Arthur Schurigs Vorschlag, eine Deutsche Mozartgesellschaft mit dem Sitz in Weimar zu gründen. Natürlich denkt Bahr zunächst an das Mozarteum in Salzburg, dem er die Führung eines solchen Unternehmens übergeben wissen möchte. Unstreitig wäre dies Institut auch praedestiniert dazu, wenn — nun, wenn man das Vertrauen haben dürfte, daß es dieser Aufgabe nur einigermaßen gerecht werden könnte. Statt dessen drängt sich die Frage auf — das weiß auch Bahr recht wohl — was das Mozarteum bisher im Sinne seiner Gründung geleistet hat. Und noch weiter zurück greift das historische Gewissen, wenn von einer Entführung Mozarts aus Oesterreich gesprochen wird: Steht das Mozarteum überhaupt mit mehr als äußerer Berechtigung, steht es aus innerer Notwendigkeit grade in Salzburg? Und wenn nicht, stünde es zu Recht wohl in Wien? Dem, der das Leben, das Leiden Mozarts kennt, wird die Antwort nicht schwer. Daß Salzburg Mozarts Geburtsort ist, damit ist es noch lange nicht seine Heimat. Im Gegenteil: es gehörte viel dazu, sich die Liebe dieses Sonnenmenschen mit dem einsamen Herzen völlig zu verscherzen, aber die Stadt seiner Kindheit hat es fertig gebracht. Keinen hat Wolfgang Amadeus gehaßt — ausgenommen die Salzburger; überall hätte er gerne gelebt, um sein Brot zu verdienen — nur nicht in Salzburg, selbst wenn man ihm goldene Berge versprochen hätte. Und grade hier hat er nach seinem Tode ein Heim finden müssen. Auch eine Pietätlosigkeit, allerdings von ganz besonderer Art.

Und Wien? Gewiß, Mozart hing schwärmerisch an Wien und seinem Kaiser. Aber seine Musik — und die ist die Hauptsache dabei — geht weit über die engen Grenzen seines Vaterlandes hinaus: sie bedeutet die Vereinigung germanischer Tiefe mit romanischer Leichtigkeit. Und wie sie, so der ganze Mozart: er war nicht nur Oesterreicher, er war viel mehr ein Deutscher. Lest seine Briefe, und ihr werdet das herausfühlen und euch freuen daran! Hört seine Werke, und ihr werdet wieder erkennen, daß die Heimat des Genies die Welt ist. Und dann noch etwas: Hat Wien seinen Mozart nicht fast verhungern lassen, dasselbe Wien, das . . . Doch wozu immer wieder aufzählen, was dort nicht getan und nicht verstanden worden ist? Und ist es besser geworden? Ich denke an Gustav Mahler.

Nein, Oesterreich hat nicht mehr Recht darauf, Mozart sein zu nennen als das ganze Deutschland. Allen denen, die deutsch reden, deutsch empfinden und deutsch träumen, gehört er mit seiner Kunst. Und Mozarts Erneuerung, soviel dazu von andern als ihm getan werden kann, müssen frische, begeisterte Kräfte übernehmen, nicht ein verstaubtes Institut, das trotz seiner genialen Helferin Lilli Lehmann bisher zumeist versagt hat. Warum hat man, ein Beispiel aus neuerer Zeit, den

französischen Forschern Wyzewa und Saint-Foix die Einsichtnahme in die Briefe der Familie, besonders des Vaters Mozart, verweigert und sie erst Schurig gestattet, nachdem jene sich bitter beklagt hatten? Wer die Wahrheit verhindert, will Hüter des Grals sein?

Schützt euer Heiligtum selbst, Deutsche! Bewahrt es vor dem Moder, womit es überdeckt zu werden droht von blasser Verehrung und mißverstandenem Fortschrittsfanatismus! Die große Deutsche Mozartgesellschaft muß kommen und bald, denn es ist an der Zeit! Ihre Aufgabe aber wird sein, unsrer tiefen Sehnsucht nach der verklärten Schönheit Mozartischer Kunst die volle Erfüllung zu bringen. Bruno Stürmer

Doctor honoris causa

An Hoftheatern sind es die Fürsten, die Titel verleihen. Da wimmelt es von geheimen Räten und geheimen Hofräten. Demokratien wie Zürich haben nur eine Auszeichnung zu vergeben: den Doktorhut. Daß sie damit auch Theaterdirektoren bedenken, ist ein Zeichen der Zeit. Der vergrämte Tolstoi war der Meinung, daß dem Theater allzuviel Ehre angetan werde. Andre aber, und mit ihnen die zürcher Universität, wollen im Theater einen Kulturfaktor ersten Ranges erblicken. Sie haben beide Recht, Tolstoi und die zürcher Universität. Diese vielleicht etwas mehr als jener. Direktor Alfred Reucker in seiner Eigenschaft als Leiter der beiden zürcher Bühnen ist in Wahrheit ein Kulturfaktor, obzwar einer von lokaler Bedeutung und Beschränktheit. Er hat in vierzehnjähriger Direktionstätigkeit das Niveau seiner Theater entschieden gehoben — wenn nicht die Qualität seines Künstlerensembles, so doch die Qualität des Repertoires und des Bühnenbildes. Und das ist viel. Er hat den Mut gehabt, lange vor den andern Stadttheaterdirektoren Reinhardts Prinzipien zu den seinen zu machen. Er hat Shakespeare, Goethe, Schiller und Hebbel nach Reinhardts Muster gegeben und dieses Muster auch der Aufführung neuerer Dramen wie ‚Aglavaine und ‚Selysette', ‚Simson,' ‚Brunhild' (von Paul Ernst) zugrunde gelegt. Er hat ‚Orpheus' vorbildlich herausgebracht, ‚Rosenkavalier' und ‚Ariadne auf Naxos' mit den vorgeschriebenen Prunkszenerien bedacht. Von allen Jüngern Reinhardts ist Reucker wohl der strebsamste, tatkräftigste, schnellste. Kaum ist die Schutzfrist des ‚Parsifal' für die Schweiz abgelaufen, steht das Werk auch schon auf dem Repertoire in einem Bühnenrahmen, der von Bayreuth ganz unabhängig ist. Das Deutsche Theater leistet sich den ersten Teil von Strindbergs ‚Totentanz' — Zürich muß gleich beide Teile haben. München studiert ‚Figaros Hochzeit' neu ein — das zürcher Stadttheater tut nicht nur dasselbe, sondern geht gleich noch einen Schritt weiter und führt ‚Don Giovanni' in der Urform und Ursprache und mit John Forsell auf. Vor Meinhard und Bernauer spielt Reucker ‚Brand', nach Barnowsky ‚Peer Gynt'. Hat er mit dem Kleinen Theater die Uraufführung von Thomas ‚Magdalena' gemein, so folgt er ihm unmittelbar mit einer Aufführung des ‚Professor Bernhardi'. Es zeugt für Reucker, daß sein Blick nach Berlin gerichtet ist. Unbezweifelbar ist das ernste künstlerische Wollen dieses Theaterdirektors, dem ob seiner „nie versagenden Arbeitslust" und ob seines „tiefen Empfindens für wahre dramatische Kunst" die philosophische Fakultät der zürcher Universität bei der Einweihung ihres imposanten neuen Hauses die Würde

eines Doctor honoris causa verliehen hat. Stefan Markus

München

Tilla Durieux machte im münchner Volkstheater den Versuch, aus den dürren Gesteinmassen des Schauspiels ‚Mutterschaft' glühende Funken zu schlagen. Aber ihre virtuosen Bemühungen scheiterten an der Widerspenstigkeit des Stoffes. Ihre Marquise Claudia von Montefranco war schlangenhaft schillernde Oberfläche; war ein gefühlvoller Leitartikel, ein bestechendes Plakat, ein aufrührerisches Programm; war eine Null, die als eine mehrzifferige Zahl erschien, weil sie unter Existenzen lebte, die weit unter dem Nullpunkt standen. Sie zog ihre Wirkungen aus der phänomenalen Belanglosigkeit ihrer Partner und der Arbeit des Roberto Bracco, die jenseits der Kritik steht.

*

‚Romford & Sohn', das Erstlingswerk der blutjungen Engländerin K. G. Sowerby, erwies sich als ein vielfach verdünnter Brei aus Hauptmann und Strindberg. Namentlich der erste Akt beschwört die Erinnerung an ‚Friedensfest' und ‚Totentanz' herauf. Giftige Worte schwirren durch die lastende Luft des gemeinsamen Wohnzimmers der Familie Romford. „Wir sind alle widerwärtig", äußert die verbitterte Janet, die sich in ihrer Herzensnot einem Arbeiter an den ungewaschenen Hals wirft. John Romford, dem tyrannischen Geschäftsmann gilt seine Fabrik mehr als seine Kinder. Die Firma Romford & Sohn gleicht einem Götzen, der Menschenopfer fordert. Die beiden Söhne und die Tochter des Fabrikanten werden um ihr Lebensglück betrogen und verlassen das ungastliche Vaterhaus; aber die Fabrik bleibt stehen wie ein rocher de bronce und wird nach dem Tode des starrsinnigen Alten, so Gott will, in die Hände eines Enkels übergehen, der vorläufig noch in den Windeln liegt. Das münchner Schauspielhaus verschwendete an diese brave Richtigkeit viel edlen Schweiß. Das Publikum gähnte. Hans Harbeck

Wiener Premieren

Im Deutschen Volkstheater: ‚Der erste Beste' von Francis de Croisset, deutsch von Otto Eisenschitz. Zwei charmante Akte, dünn, aber eben deshalb sehr leicht und graziös, von jener rosigen Frechheit überhaucht, die das unnachahmliche Geheimnis pariserischer Schwank-Kosmetik ist. Der Leichtsinn erscheint hier überaus appetitlich, die Tugend nicht grade lächerlich, aber immerhin ein wenig rührend-komisch, und ob der Leichtsinn oder die Tugend in einer fraulichen Psyche siege, das, so erfährt man, hängt von allem Möglichen ab, nur nicht von der fraulichen Psyche. Eine Art materialistischer Geschichtsauffassung der Liebe also. Frau Wallentin und Herr Mühlberg vertreten in der Komödie das solidere Element. Sie tun das auf liebenswürdige, wenn auch etwas deutsch-gewichtige Art. Der Leichtsinn ist bei Fräulein Christophersen in sichern, flinken Händen. Sie macht munterste Propaganda gegen die Moral und steckt in ihren lustigen Toiletten wie das Bonbon im Seidenpapier. Herr Lackner amüsierte in der Rolle eines Rassen-Engländers; eine Rolle, mit der verglichen der Löwe des Androklus perfid scheint, so dankbar ist sie.

*

An der Neuen Wiener Bühne zum allerersten Mal: ‚Chemie und Liebe oder Der Maharadscha von Karaman', Lustspiel in drei Akten von Ritz oder von wem andern (wie es heißt, von zwei wiener Dichtern). Akt Eins könnte noch von Ritz sein. Der humorvolle, einer gewissen lite-

rischen Noblesse nicht entbehrende ialog verspricht Gutes, und die igur des siegreich heimkehrenden, ich häuslicher Idylle lüsternen Feld-rrn ist witzig erfunden. Verdächtig hier nur der junge Lord. Er ist ar geistreich, aber mit einem Zug s Schnoddrige, der manchmal zur verschämtheit ausartet. Wie er n siegreichen Feldherrn, den Stolz r Nation, behandelt, das ist recht inlich. Dieser überlegene Lord, ie Kopie Oscar-Wildescher Mo-lle, verwechselt Respektlosigkeit des eistes mit Respektlosigkeit des undwerks. Ein wohlerzogener nger Mann mit schlecht erzogenem prit. Herrn Korffs amüsante und kleinen Einfällen erfinderische ebenswürdigkeit mildert das ein nig. Akt Eins, wie gesagt, könnte ch von Mister Ritz sein. In Akt Zwei d Drei blickt der Stefansturm auf s nieder. Insbesondere die ope-enhaft flach-komische Figur der ffragette scheint in seinem Schat-erwachsen. Hier wurde auch die immung manchmal recht verdrieß-. Zum Ende siegte aber doch die itzigkeit des Spiels, die glänzend ist ie ein abgeschabter Schreibärmel.

Alfred Polgar

Vom alten Stamm

So heißt eine Sammlung, die der Jüdische Verlag in Berlin heraus-geben hat. In dem kleinen Bänd-en sind so allerhand Geschichten sammengestellt, und wenn sie auch ht formvollendet sind, so geben sie ch ungefähr einen Begriff vom dischen Wesen. Wers kennt, weil selbst Jude ist, wird lächeln, hier kleinen, anspruchslosen Geschichten eistens auf lustige Art das wieder-finden, was er schon immer ge-ußt hat. Die Trambahngeschichte, in dieser Nummer steht, ist auf-lußreicher als alle Chamberlains. ie da nichts getan, sondern nur geredet wird! „Einen Fahrschein!“ sagt der Schaffner. „Ich höre!“ sagt der Fahrgast, aber das ist auch alles. Bezahlen? Nein, aber in dem darauffolgenden Gezänk wird der Schaffner kritisch gewertet —: „Sieh mal an, hat sich einen Messingknopf aufgesteckt und kommandiert“! Das ist so jüdisch: dieses Hindurchsehen durch alle Begriffe, die sich der Mensch erst selber gemacht hat. Der Jude läßt sich nicht schrecken: er sieht durch alle Löcher das Menschliche schimmern und sagts auch. Und all das geht unter ständiger Selbstkontrolle und Selbstironie vor sich. Mitten in der ärgsten Schimpferei sagt der Kutscher: „Weißt du was? Soll sie der Teufel holen mit ihrer ganzen Trambahn. Gib lieber Tabak her, wenn du welchen hast!“ Und vergessen ist der unflätige Radau; was sich liebt, das neckt sich: es kommt ihnen selbst schon komisch vor. Und dies scheint der Vorzug und der große Fehler dieses Volkes zu sein: es kommt ihnen selbst schon komisch vor. Sie sind nicht fähig, simpel und eindeutig eine Sache durchzudenken; sie schweifen ab, sie sind überscharf, sie sehen auch alle Nebenumstände mit, nichts entgeht ihnen — außer dem gewünschten Resultat, das nicht so lange gewartet hat, und das der Arier oft genug ohne Analyse einheimst. Sie wissen schon immer, sie nehmen alles nicht mehr so ernst, weil sie es zugleich von vorn und von hinten sehen, und das ist eben auch wieder ein Vorzug. Sie sind skeptisch, vorsichtig, bewußt. „Daß man sich durch dergleichen bürgerliche Tugenden nicht viel beliebter macht als Ratten und Mäuse, ist allerdings selbstverständlich“, sagt Busch. Und kurz und gut: all das und noch viel mehr könnt ihr in den kleinen Bändchen lesen. Sie seien bestens empfohlen.

Peter Panter

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Emil Ludwig: Friedrich Kronprinz von Preußen, Schspl.

Annahmen

Franz Dülberg: Cardenio, Drama. Wien, Volksbühne. Drei-Masken.

Emil Faktor: Die Temperierten, Auseinandersetzungen in drei Akten. Berlin, Kleines Th. S. Fischer

Edward Knoblauch: My Lady's Dress, Komödie. Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Herm. Siegfr. Rehm: Hieronymus Jobs der Kandidat, Komödie. Heidelberg, Stadtth.

Eduard Stucken: Die Hochzeit Adrian Brouwers, Drama. Hamburg, Deutsches Schsplhs. Erich Reiss.

Uraufführungen von deutschen Werken:

23. 4. Gerhard von Keußler: Gefängnisse, Symphonisches Drama. Prag, Neues Deutsches Th.

24. 4. Magnus Haase: Politik, Eine Kannegießerei in drei Akten. Potsdam, Schsplhs.

Personalia

Bremen (Stadtth.:) Franz Scharwenka vom meininger Hofth. ab Herbst 1914.

München (Schsplhs.): Felix Knüpfer vom berliner Deutschen Th. 1914/19.

Nachrichten

Arthur Vollmer gehört am elften Mai dem berliner Königlichen Schauspielhaus vierzig Jahre an.

Die Direktion des düsseldorfer Schauspielhauses wird drei Jahre lang vom ersten Juli bis Ende September die Festspiele des Münchener Künstlertheaters leiten.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Max Halbe: Freiheit, Ein Schauspiel von 1812. Drei Akte. Kammerspiele.

1. Ein Abend des Kopfschüttelns — wir wollen ihn schnell vergessen.

2. Das ganze Stück ertrinkt im Öl und im Hurrah des Konventionellen.

3. Das Stück ist voll aufregender Situationen, die alle das Unglück haben, den Zuhörer sehr kalt zu lassen.

4. Leider weder ein gutes Drama noch eine dichterische Schöpfung.

5. An dem Vielerlei und Allzuviel scheiterte die Einheit des Kunstwerks.

*

II. Karl Vollmoeller: Das Mirakel, Ein Mysterienspiel.

1. Nichts als eine ungeheure Kraftvergeudung.

2. Vollmoellers reiche Begabung hätte es wirklich nicht nötig, sich mit solchem Spektakel abzugeben.

3. In seinen Effekten von hinreißender Kraft und sehenswerter Gewalt.

4. Das Kronprinzenpaar wohnte der Vorstellung bei. Es war ein großer Abend.

5. Ein Gewinn für die Kunst? Nein. Eine Gefahr? Schon eher.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg. Druck: A. E. Fischer, Gera-R.
Alleinige Inseratenannahme: Annoncen-Expedition für Fachzeitschriften m. b. H. Berlin W. 15 Fasanenstraße 68.

Kritik des Amerikanismus /

von **Robert Müller**

Es stimmt, es stimmt. Alles in der Welt kommt von Deutschland: die sogenannten amerikanischen Schuhe, der Amerikanismus selbst. Der chicagoer Däne Mister Johannes V. Jensen hat dieses unter Deutschen ungezogene Wort das erste in einem seiner ersten Bücher sein lassen und hat, in einer Zeit, wo alles einen neuen Anfang zu nehmen scheint, das altehrwürdige Ex oriente lux entkräftet und dementiert. Erst war es ein geistreicher Einfall von ihm, eine graziöse dänische Werbung, verbindlich einem Publikum zugeworfen, das sich seither unter seinem Namen als nennenswerte geistige Partei konstituiert hat; dann wurde es ihm aus einer Interjektion ein Thema, als er sah, daß aus dem Spaß Ernst ward, daß er in der Tat Deutschland entdeckt hatte, und zwar sowohl als Absatzgebiet für die Arbeiten seiner fabelkräftigen Feder wie auch als das wahre Vaterland seiner Geistigkeit, in dem er der Prophet wurde. Ein blutjunger Mensch, dem schon damals der Schnabel und die Phantasie hold gewachsen waren, zog in die Welt hinaus und übersah dabei, was ihm am nächsten Gutes lag: Berlin, diesen Wucherboden für Exotismen. Er wandte sich traurig von den Fabrikschloten der rheinischen Industrie-Gegend ab und voltigierte mit einem echt skandinavischen Luftsprung, den er vielleicht bei Knut Hamsun einstudiert hatte, über die düsseldorfer Turmspitze, die ihm sentimentale Erinnerungen an Heine und andre Pubertätserscheinungen erweckte. Von hier aus begann er eine Rundreise durch die Wälder der Sehnsucht, bis seine Wünsche jene bestimmte Gestalt annahmen, die er, weil nun einmal Entdeckungen nie den rechten Namen bekommen, Amerika hieß. Aber eines Tages, als er nach Amerika rief, parierte ihm Deutschland, ein andres Jung-Deutschland, das die Kaiser-Peer-Gynt-Phantasien seines damals auf Heine gestimmten Dichterherzens erfüllte. In diesem Herzen begann es plötzlich angesichts der begeisterten Jugend zu singen, der Abglanz eines erotischen Verhältnisses huschte zwischen Dichter und Leserin hin und her, und aus der köstlichen Wortphantasie eines begabten Stilisten schlüpfte

züngelnd und schillernd wie ein Schlänglein eine geheimnisvolle biegsame Form, die der inzwischen Mister gewordene Jensen in allen den größern und anspruchsvollern Journalisten thematisch verarbeitet hat — ein sagendeutendes Fingerspiel, in dem Deutschland den Daumen und Protagonisten, der Gote Jensen den Zeigefinger darstellt: Alles kommt von Deutschland, wie vom Weibe.

Es gibt also einen deutschen und einen amerikanischen Amerikanismus; aber seine Begriffsmasse hängt gegenwärtig noch undifferenziert in den Gehirnen. Am Anfang war das Wort: Amerikanismus. Und dieses ist eine deutsche Erfindung, die an sich beweist, daß die eigentliche überlegene Erkenntnis und Wertsetzung ihren Ursprung in deutschen Köpfen hat. Köpfen. Denn die Ausnützung menschlicher Energien, deren methodische Zusammenfassung eben jener -ismus involviert, hat eine gebildeten, icherfahrenen und nervösen Typus zur Voraussetzung. Und dies sind Eigenschaften, die der Deutsche hat, nicht der Amerikaner; die nationalen Folgeerscheinungen akuter Dispepsien nämlich ergeben durchaus nicht jene gewünschte hochrassige Nervosität, die die äußere Fixigkeit zu einem innern Ereignis des ‚schnellen' Menschen macht und zu einer säkularen geistigen Haltung bestimmend beiträgt. Der ‚Amerikaner' ist ein Standardmensch unsrer Entwicklungssehnsucht. Aber ihm gleichen in Amerika genau so wenige wie in Europa, und alle andern siebzig Millionen freier Bürger sind ebenso verzweifelt arbeitende Schurken und Mühlentreter wie anderswo Der Träger des ‚Amerikanismus' im amerikanischen Sinn ist nur der große Unternehmer, die personifizierte Profitlawine, der Boß. Seine sozialen Rangnächsten schon die ärmsten und gottverlassensten Kulis; man vergesse doch nicht, daß der asiatische Kuli in seinen Mußestunden Schach spielt, der Amerikaner aber nur Fußball, und auch dies nicht einmal, weil er sich es von hochbezahlten Professionals vorspielen läßt. Dieser Amerikanismus steht ohne Epitheton da. Er ist kaum widerwärtig oder unberechtigt, nur zufällig, ach, so zufällig: ein echauffiert gewordener Beamten- und Tätigkeitseifer schwitzt sich hemdärmelig in die hohen Ziffern hinein. Amerikanismus aber wird die Geschichte erst, wenn sie in die deutsche Phantasie kommt und zur Form gefriert. Und jetzt ergibt sich ein Wille zur Typen- und Heroenbildung, das Außen menschlicher Energien wird organisiert, um diesem steifgeschraubten, ekstatischen, im Nüchternheitsrausche tanzenden Ich den heftigsten und wildesten Ausdruck zu finden, so daß man sagen möchte: Der Amerikanismus ist die Poesie jener gesteigerten Generation seit 1900.

Der Europäer weiß nicht, daß der Amerikaner sein Geschäft mit jenen romantischen Methoden macht, wie sie Kinder gebrau-

chen: dem Superlativ. Für den Europäer handelt es sich darum, von der im täglichen Lebensbetrieb so schleppenden Romantik und Genialisierung der selbstverständlichen Dinge loszukommen. Der Amerikaner aber subtrahiert im Vorhinein den fünfzigprozentigen Aufschlag an dekorativem Talent und würde als Geschäftsmann jedem Unternehmen mißtrauen, das nicht mit grotesken Übertreibungen arbeitet. Durch diesen Prozeß wahrt er sich noch immer den richtigen Blick für Proportionen, die dem Europäer naiver erscheinen, als sie in der Tat sind. Dieser schwört auf Rekorde und professionelle Geniestreiche wie auf Durchschnittsleistungen. Der Amerikaner hingegen hat das Temperament eines Backfischs: er schwärmt und hat doch den großen Ernst fürs Leben, soweit dieses aus Taschengeld und Rosinen besteht. In diesem schwärmerischen Sinne kann man sagen, er habe eine Leidenschaft für den Rauhreiter, er ist ihm nationales Heroentum und eine Art homerisch primitiven Kunstempfindens, das am Inhalt haftet. Amerikanische Schöpfungen sind großzügig und lückenhaft. Der Amerikaner fühlt sich unbeschränkt in seinen Möglichkeiten; als Persönlichkeit ist er von unmöglicher Beschränktheit; denn Persönlichkeit weiß, daß sie eine einzige Möglichkeit zufriedenstellen kann und — muß. Ein Amerikaner will nichts hören von Müssen. Er haßt die Disziplin.

Und hiermit gelangen wir zu dem reinen Amerikanismus, jener intellektuellen Strömung, die man meint, wenn man das falsche Wort hofiert. Der praktische Amerikanismus, der darauf beruht, daß man Geld über alles schätzt, war zu keinen Zeiten originell: er existierte bei den Krämern aller Epochen und Nationen und konnte die neue Perspektive nicht sein, die sich plötzlich den Führern der mitteleuropäischen Kulturen auftat. Der reine Amerikanismus fußte auf der Proklamation eines neuen Menschentyps und hatte vom Amerikaner nur jene Eigenschaften, die dieser nicht besaß: Sachlichkeit, Disziplin, Selbstsucht, Verständnis für Wirklichkeit. Die Idee war, den deutschen Soldaten zu reorganisieren, und diese Idee ist im Zuge. Die intellektuellsten Köpfe Mitteleuropas haben sie erfaßt. Das alte friederizianische System wird der Technik und der Hand in Hand damit gehenden Entwicklung der gotischen Psyche angepaßt, sowie sich heute ein Truppenkörper in raffinierter Mimicry taktisch und koloristisch dem Terrain anpaßt. Von Moltke und Roosevelt, der die San Juan Hills pittoresk gestürmt hat, mit Schlapphüten, Schärpen und mexikanischen Cowboy-Sporen, war Moltke der bessere Amerikaner. Moltke ist auch unser Mann. Er hat den kühnen Blick für Realität, an der der Idealismus nicht zugrunde geht; sondern, die er befruchtet, daß sie ethisch wirkt. Es ist dann eine Tugend, innerhalb dieser Re-

alität zu leben, und jenes peinliche Verhältnis bleibt erspart, bei dem die eigentliche Befriedigung des Individuums erst eintritt, wenn seine wichtigsten Bedürfnisse im beargwöhntesten Abteil des Lebens und wie mit einem ewigen Attentat auf den doch allein seligmachenden Idealismus gestellt sind. In diesem Falle ist die Welt fürs Essen, Trinken und Verdauen, fürs Robotten und Geldverdienen und sehnt sich doch und sagt sich doch, unzufrieden im Geheimen, daß das Leben ohne diese Dinge reinlicher wäre. Aber es fällt den Leuten nicht ein, diese reellen Dinge schön zu gestalten, indem man sie ins Helle rückt, das Leben großzügiger verteilt und es in seiner Sachfälligkeit Kunst und Idealismus sein läßt. Denn die Verheimlichung einer Realität ist Zeitraub. Nur durch prompte Anerkennung und Erledigung der einen gelangen wir zu jener nächsthöhern Realität, auf die wir uns konzentriert zu sehen wünschen.

Jenes ist der amerikanische, dieses wäre der deutsche Amerikanismus; jener ist eine Schmiere, bei diesem handelt es sich um einen Protagonisten. Die Stichworte zu diesem sind da. Alle wirklich bedeutenden Dichter der letzten Dekade haben sich um sie bemüht. Wie aber soll das Leben dazu aussehen, wie der Mann? Amerikanisch nur insoweit, als dies deutsch bedeutet. Denn die Urzelle des Amerikanismus ist deutsche Tüchtigkeit, aber als exotische Marke rückimportiert. Sowenig der Deutsche drüben gesellschaftlich rangiert, so ausgeprägt deutsch ist Vieles und grade das Beste im administrativen und organisatorischen Verlauf. Aber die verfremdeten, entgeisteten Werte der eigenen Seele kommen Deutschland zurück und lasten ärger auf ihm als seine treuesten Laster. Der deutsche Amerikanismus ist schöpferischer als der amerikanische, denn er ist auf einer weitaus menschlicheren Grundlage errichtet. Der amerikanische Amerikanismus in Deutschland aber amerikanischer und gefährlicher als der in Amerika — aus demselben Grunde. Der deutsche ist immer, n. ch in seinen fragwürdigsten Existenzen, schöpferisch. Der Amerikaner aber menschlich unschöpferisch noch in seinen größten. Denn man irre sich nicht: Die Dekadenz des deutschen Typs um 1890 herum war nur eine Vitalitätsverschränkung, keine wirkliche Entartung. Gabriel Schilling, der aus innerm Dilemma und nervöser Erschöpfung in den Tod geht, ist weit weniger dekadent als Carnegie. An das intense life Kramers oder Arnolds in Heinrich Manns ‚Zwischen Rassen' reicht keine Roughrider-Seele heran; deren Kunstst sind von uns wieder einmal phantastisch überschätzt worden. Ir-- hin mit dem biologisch wertvollen Erfolg, daß nun diese [illegible] lichkeit zur bewunderten Roughrider- und Chauffeur-Grazie kapabel zu machen strebt und erst damit wirklich die Materie ...

den Geist zwingt: denn erst wo jene mechanisch und smartest erledigt wird, ist dieser bei sich. Der Amerikaner ahnt nicht auch nur im Entferntesten, wie biologisch wichtig seine Tugenden für den Menschheitstypus sind. Dies tut erst der notorische Ahner, der Deutsche. Er mißversteht es gleich, und davor muß durch rechtzeitige Kritik gewarnt werden; aber er ist selbst dann noch schöpferisch. Der moderne Amerikaner dagegen ist mitsamt seinen Tugenden ein Dekadenzeffekt, organisch betrachtet. Und in der Tat: die Zahl der Irrsinnigen, der unbrauchbaren und gemeinen Art von Irrsinnigen, nicht die der brauchbaren wie Dostojewski, ist in Amerika erschreckend hoch. Ein Beweis dafür, daß es mit der rationellen Ausnutzung menschlicher Energien dort nicht so weit her ist. Darüber kann auch eine Figur wie Roosevelt, der übrigens ganz unamerikanisch, nämlich sehr romantisch-europäisch ist, nicht hinwegsehen machen. Die Hoffnung, aus dem Amerikanismus der Menschheit ein seelisches Dynamo-Prinzip zu gestalten, ist zwischen die Grenzen deutschen Landes gesät.

Die Urgroßmutter / von Anna Lesznai

Auf vergeßnem Gottesacker ruht mein Ahnchen wurmzerfressen —
Selbst die dunkle Ammensage hat den Namen längst vergessen.
Wo du wohntest, Urgroßmutter? Hinterm Berg, im neunten Hage
Muß ein weißes Häuschen stehen — da erschöpftest du die Tage.
Warst vielleicht ein Krämerweibchen — und in einem dumpfen Laden,
Zwischen Mehl, Kattun und Pfeffer lebtest du in Staub und Schwaden.
Dicht am Laden noch die Schenke; wie sich auch die Sonne wende —
Immer regten sich die starken, arbeitsamen beiden Hände.
Hat der Größern Schar gefuttert, wollt' der Säugling just erwachen —
Hieß es rasch im Laden rechnen und den Zechern zuzulachen.
Schwere Stunden, stumme Stunden ging dein Leben ohne Säumen —
Kanntest nicht die holde Liebe, hattest keine Zeit, zu träumen.
Niemand weiß von dir zu sagen. Nichts als deine armen, blassen,
Ungeträumten Träume hast du mir als Erbe hinterlassen.
In dem dunkeln, dumpfen Laden, still in deiner Seele Tiefen
Wuchsen süße Frauenwünsche, die den lauten Tag verschliefen —
Mit den seidnen Festtagskleidern und dem selbstgewobnen Linnen
[S]chlossest du sie in die Truhe, für die späten Enkelinnen.
[Ic]h, die junge Urgucktochter, darf die reiche Truhe leeren,
[Ur]guckahnchens Träume spinnen und von deiner Sehnsucht zehren.
[Die]sen längst vergeßner Lenze blühen mir zum Feiertage,
[W]eil ich meiner Urgroßmutter junge Liebe in mir trage.

Genehmigte Uebersetzung von Roda Roda

Arthur Vollmer

Er ist fünfundsechzig Jahre alt und hat davon fünfundvierzig Jahre dem Theater und vierzig, heut auf den Tag vierzig Jahre unsrer Stadt geschenkt, ohne aus einem Königsberger ein Berliner zu werden. Aber es wäre ebenso wenig möglich, seinem reinen Hochdeutsch noch die ostpreußische Heimat anzuhören. Beides ist bezeichnend. Arthur Vollmer ist, wie sein Landsmann Matkowsky es gewesen: in seiner Kunst über Zeit und Ort erhaben. Das klingt selbstverständlich bei Matkowsky, dem das Leben ein Traum war, und der allerdings weder den Prinzen Sigismund noch den König Oedipus in einem bestimmten Milieu ansiedeln konnte. Bei Vollmer klingt es paradox. Der ist ja auch wirklich, wenn man Schlagworte nötig hat, Naturalist von jeher gewesen und bis heut geblieben; aber er ist es niemals mit selbständiger programmatischer Betonung oder in blinder Gefolgschaft einer literarischen Richtung gewesen, sondern immer nur wie ein Komiker, der seinem ganzen Wesen nach aus Gegenwart und Umwelt schöpft. Selbst in einer stockidealistischen Schule und an dem pathetischsten Hoftheater ist der Komiker bereits an sich der Naturalist. Wäre Vollmer nichts als ein solcher Komiker: Berlin, das räsonnierende und ironisierende Berlin, wäre nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Allein er ist was mehr. Der Tropfen blauen Bluts, der von der Mutter (Marie von Marra) in ihm ist, hat ihn vor plebejischer Anpassungsfähigkeit geschützt und ihn mit einer aristokratischen Selbstbehauptung begabt, die er der umformenden Macht dieser Stadt nicht minder als den verderblichen Einflüssen ihres Königlichen Schauspielhauses — und das will viel heißen — durch vier lange, lange Jahrzehnte entgegenzusetzen gewußt hat. Die Musik dieser (oesterreichischen) Mutter aber, der als „ebenso hochtragischem wie munterm Sopran" eine „bewundernswerte Gesangsfertigkeit, vollendeter Vortrag und eine außerordentliche Darstellungsgabe" nachgerühmt wird — sie ist auf den Sohn als Lyrik gekommen. Wenn Komik lyrisch wird, so entsteht Humor. Man kann es auch umgekehrt sagen: Arthur Vollmer ist überreich an Gefühl, das nicht sentimental und unfrei bleibt, sondern durch Lächeln oder Lachen groß und frei wird.

*

Wie dieses wertvollste Mitglied des berliner Hoftheaters aussieht oder aussah, hat Schlenther vor einunddreißig Jahren in seiner

tapfern, prachtvoll jungen, noch heute ganz lebendigen und höchst lesenswerten Streitschrift wider ‚Botho von Hülsen und seine Leute', die meisten seiner Leute, geschildert: „Herr Vollmer ist trotz seinem wohlgebildeten Körper und seinem ausdrucksvollen, von schwarzem Haar umlockten Liebhaberkopf, trotz einem melancholischen Zug auf den Lippen zum Charakterkomiker geboren. Sein Gesicht besitzt zwei kleine Unregelmäßigkeiten, welche nicht häßlich, aber komisch wirken: es ist ein seltsam auf der sonst normal und energisch herausgebildeten Nase vorspringendes Erkerchen, und es ist besonders eine Reihe blendend weißer, aber mächtig großer oberer Vorderzähne, welche stets bereit sind, mit den feinen Lippen ein lustiges Versteckensspiel zu treiben. Das ist Alles, und dieses Wenige entwickelt so viel Komik, daß die an Helmerdings bizarre Erscheinung gewöhnten Berliner zu schallendem Jubel fortgerissen werden." Freilich: um als purer Komiker zu wirken, muß dieser Vollmer seit jeher alle seine Schönheiten verhängen und verschminken. Er muß seine adlig-schlanke Gestalt zusammenkrümmen zu hinfällig schlurfender Greisenhaftigkeit; muß seinen gutgeformten, liebenswürdigen, fast frauenhaft weichen Mund bärtig verkleben oder durch Zahnlosigkeit verunstalten; muß den klaren Blick seiner gütigen Augen zu schlauem Gegrinse oder blödem Geglotze verstellen; muß seine schmalgliedrigen, zartgeäderten, unendlich ausdrucksvollen Hände sorgsam verstecken. So entstehen Chargen des Alters, Wackelköpfe und Runzelstirnen, wie früher Chargen der Jugend, freche Gecken und schüchterne Liebhaber, entstanden sind. Ihnen allen, die sich stets bis auf die unscheinbarsten Züge von einander unterschieden haben, war und ist die vollendete Sauberkeit der Arbeit gemeinsam. Eine überströmende Fülle von schauspielerischen Einfällen ist in scharfe Konturen gebändigt, die aber schließlich irgendwie verzerrende Konturen werden. Es ist nämlich Vollmern zwar möglich, eine Gestaltung als naturalistischer Komiker zu beginnen; aber es ist ihm fast niemals möglich, sie auch so zu enden. Die Lustigkeit, die in ihm steckt, ist zu schwelgerisch, um nicht an einem bestimmten Punkt in den Bereich einer üppigen, farbigen, erlösenden Phantastik zu langen. Wenn dieser Trieb entfesselt wird, dann ist dem Schauspieler, dessen souveräne Sprechkunst im übrigen noch aus der wahrhaft guten alten Zeit stammt, kein Dichterwort mehr heilig. Von Anfang an ist er denn auch um seiner willkürlichen Textbehandlung willen getadelt worden. Wie pedantisch war das! Er mußte einer Unzahl seichter Eintags-Autoren so viel aus Eigenem

geben, daß er sich an den paar Poeten des versteinerten Hoftheater-Repertoires immerhin ein bißchen bereichern durfte. Was schadete es ihnen! Vollmer warf Holzapfels Sätze kunterbunt durch einander, dichtete neue hinzu, war nicht im mindesten bureaukratisch zuverlässig und hatte weiter nichts als Phantasie und Humor. Das aber genügte, um uns über die ganze unzulängliche Umgebung hinweg einen Blick in die Shakespeare-Welt zu öffnen, so weit und tief, daß ein frommer Schauder vor der Macht des Genies das Gelächter dämpfte.

*

Dieses mimische Genie ist darum Shakespeare am verwandtesten, weil es vor dem kleinen Menschenvolk nicht kritisch, sondern voll von Liebe und Verständnis steht. Vollmer macht noch den ärmsten Teufel, auf dem jemals ein Dichterauge geruht hat — und manchmal auch, ohne daß dies der Fall gewesen ist — zum Bruder von uns allen. Pistol und Gobbo, Bleichenwang und Autolykus, Totengräber und Zettel, Dromio und Peter, Pförtner und Stephano, Schaal oder Stille: das sind zwar meistens spaßhafte Personen von äußerster Drastik; aber wenn es in ihnen oder in andern Figuren eine Stelle gibt, wo ein Ernst, ein Schmerz, eine Vergangenheit, die Ahnung eines Schicksals leise durchschimmern kann, so ist sicher, daß Vollmer unmerklich den Finger auf diese Stelle legt, daß er durch ein Zucken der Mundwinkel, durch ein Brechen der Stimme, durch einen schwermütigen Blick, durch eine hülflose Handbewegung für einen Moment diejenige Tragik aufblitzen läßt, die er in seinem Naturell, als in dem Naturell eines wahren Humoristen, neben der Komik vorfindet. Ja, er stirbt sogar, ohne von uns ins Jenseits gelächelt zu werden, nachdem er als Polonius so weisheitsvoll wie närrisch gelebt hat; und sein Malvolio wäre kein unwürdigerer Todeskandidat, hätte Shakespeare ihm nach dem Leben getrachtet. Malvolio ist vielleicht die großartigste Leistung des ältern Vollmer. Ganz sachlich und von seinem Amte voll steht dieser Diener neben seiner Herrin. Zur Heiterkeit ist gar kein Anlaß. So soll es sein (und wird doch nur von Bassermann und Vollmer so gemacht). Der landesübliche Malvolio kann die Drolligkeit nicht bei sich halten. In Wahr t
wird der Kauz nicht eher komisch, als bis die Fopperei begi .
Da muß man Vollmer sehen. Er liest Marias Brief. Hierbei
raten die Malvolios meist durch Augenzwinkern dem Parket,
sie den Schwindel merken. Vor solchem Unverstand sind mi

Vollmer sicher. Eine unsagbar lächerliche Veränderung geht langsam mit ihm vor. Der Domestik wird Männchen. Der pflichtgetreue Beamte, der die übrige Dienerschaft bis dahin durch nichts als durch seine Superklugheit und Salbungsvöllerei gereizt haben kann, wird jetzt, erst jetzt eitel und albern, ein Kinderspott, ein phantastisches Rindvieh. Es ist der grade Weg zum Wahnsinn, zur unverschuldeten Tragik des ausgewechselten Ich — oder zur Karikatur. Vollmer bleibt, mit unbeirrbarem Instinkt, dem einen wie dem andern Extrem fern. Er schöpft mühelos den burlesken Gehalt der Situationen aus und hat dennoch bei der Entdeckung des Betrugs einen Schrei der müdgequälten Kreatur, einen Trotz und Ekel der Gebärde, eine jähe, wilde Wendung — so ergreifend, daß er damit seine Plagegeister ins Unrecht setzt, bis Shakespeare das Gleichgewicht wiederherstellt.

*

Der Schöpfer solcher Gebilde ist fünfundsechzig Jahre alt und hat davon vierzig Jahre unsrer Stadt geschenkt, ohne im Grunde durchgedrungen zu sein. Sein bester Schüler: Hans Waßmann ist fünfundzwanzig Jahre jünger und fünfundzwanzigmal so populär. Nun läge gewiß nicht allzu viel daran, daß die meisten ständigen Premierenbesucher unsrer Privattheater diesen Vollmer nie gesehen haben, wenn es nur ihr Schade wäre. Aber es ist auch sein und unser Schade, weil hier ein Künstler vom höchsten Rang, ein Ingenium, ein Meister wie wenige durch den Ungeschmack, die Unkenntnis und die Gleichgültigkeit derjenigen Schichten, die durch ihre numerische und ihre materielle Übermacht seine Wege hätten lenken können, um das letzte Stadium seiner Entwicklung gebracht worden ist. Er ist in dem Erbbegräbnis am Gendarmenmarkt geblieben, aus dem er schon vor dreißig Jahren, bei der Begründung des Deutschen Theaters, hätte herausgerissen werden müssen. So ist er, so sind wir um die reichsten Aufgaben seiner Kunst betrogen worden. Er hätte den Geist und die Spannweite für Falstaff und Adam, das Nervensystem und die differenzierte Technik für Crampton und Hjalmar Ekdal nicht bloß gehabt, sondern hätte sie heute nicht minder oder doch kaum vermindert. Man hat ihn, aus unerforschlicher Weisheit, in der Brache gelassen. Aber wenn ich an diesem Tage für den Jubilar und für mich, als einen seiner getreusten und dankbarsten Gratulanten, einen Wunsch äußern darf, so sage ich von den vier größten Vollmer-Rollen mit Theodor Fontanes Worten: Ja, das möcht' ich noch erleben!

Aeschylus, Syrakus und Reinhardt /

von Lion Feuchtwanger

„Von vielem unlängst zeitgemäß Gesprochenem
Sag ohne Scham ich jetzt das Gegenteil."

Als Reinhardt 1911 in Münchens Ausstellungshalle die ‚Orestie' spielte, schrieb ich hier, die Idee solcher Volksfestspiele schmecke nach verstiegenem Pathos und verdächtigem Idealismus. Der Sonntagsrock des Kleinbürgers und das Himation des Choreuten seien ein schlimmes Oxymoron. Im Theater der Masse, schrieb ich, werden die Instinkte der Herde das feinere Gefühl des Einzelnen überrumpeln, sein Wertungsvermögen mindern. Ich fand, daß Reinhardt eine Sackgasse betreten hätte, und sah ihn nur mit Sorge auf diesem Weg.

Ich muß jetzt nach den Vorstellungen des ‚Agamemnon' im antiken Theater von Syrakus mein Urteil revidieren. Diese Aufführung ist schlecht, was sag' ich: jämmerlich, schmachvoll, von arrogantem, empörend-impotentem Pseudophilologentum geleitet, barbarisch stillos, voll von himmelschreienden Verstößen gegen die Elemente jedweder Schauspielkunst, eine Art Schülervorstellung, die die Elephantiasis gekriegt hat. Und es ist ein tragikomischer Beweis für das Elend der italienischen Prosa-Szene, daß die ganze Nation, Regierung, Parlament und Presse, dieser größenwahnsinnigen Unzulänglichkeit umfänglich begeisterten Beifall zollt.

Und dennoch bewies diese monströse Dilettanten-Vorstellung, was alle Künste Reinhardts nicht hatten beweisen können: nämlich erstens die unverwelkte und wahrscheinlich unverwelkbare Frische der antiken Tragödie, ihre starke, lebendige Wirkung auf ein modernes, laienhaftes, jeder besondern Vorbereitung entratendes Publikum; und zweitens die Möglichkeit des Theaters der Massen, die ungeheure Wirkung des Theaters der Myriade, die den Einzelnen nicht lähmt, sondern beschwingt. Freilich sind solche Wirkungen nur möglich in den ganz wenigen großen antiken Theatern.

Und vor allem eben im Theater von Syrakus. Dieser Bau, wahrscheinlich die älteste und größte Szene Europas, ist das stolzeste und mächtigste Theater, das meine armen Augen je gesehen. Wie es sich dem Felsen einschmiegt, wie es sich dem weiten, hellen, klassischen Gelände ringsum anpaßt, der stolze Schwung seiner Linien, die kühne Selbstverständlichkeit seiner Einteilung: das alles ist von einer so grandiosen Simplizität, daß auch der Stumpfste davon gepackt werden muß. Mit einer stupenden Sicherheit sind in diesem himmelragenden Rund, in diesem wahrhaft titanischen Theater alle optischen und akustischen Probleme gelöst. Und wer

hätte je gedacht, daß die hellenische Harmonie dieses Baus und ein modernes Publikum zusammen stimmen würden! Aber — es ist ein Wunder! — als dies Theater von modernen Menschen erfüllt war, da trat die edle Großheit seiner Formen und Linien nur um so klarer hervor. So vollkommen genügte das Theater auch jetzt noch, verwittert, verstümmelt, von den Barbaren aller Jahrhunderte geplündert, den vielerlei Ansprüchen eines Publikums von heute, daß man nicht begreift, wie man es durch zwei Jahrtausende als Ruine, als etwas Totes, unbenutzt hat liegen lassen können.

Und dann: für diese Szene hatte Aeschylus gedichtet, auf dieser Szene als Spielleiter gewirkt. Das ist kein unfruchtbares, philologisierendes Sentiment: sondern das will bei der tiefen und innerlichen Harmonie griechischer Kunst besagen, daß seine Tragödien unlöslich verbunden sind mit dem griechischen Theater. Ganz anders als der ‚Parsifal' mit Bayreuth. Hier sprechen wirklich die Quadern des Theaters eine hochtönende und eindringliche Sprache. Und die Landschaft ringsum, das Land des Aeschylus, gibt seinem Werk Rahmen, Echo, Seele, ganz anders, als sonstwo auch die vollendetste Kunst es vermöchte.

Und dies war es auch, was diese ganze, große, ungebärdige Menge, von den Ministern und obersten Kunstbeamten unten auf den Ehrensitzen bis zu dem Volk da oben auf den höchsten Stufen, was diese ganze südlich bunte, südlich laute Masse von fast fünfzehntausend Menschen in lautlosem, fast religiösem Schweigen einte: das dumpfe Gefühl einer gigantischen Kunst in einer später nie mehr erreichten Harmonie.

Gebt nicht einem paduanischen Stümper, gebt Reinhardt diese Szene! Laßt ihn hier den ‚Agamemnon', den ‚Oedipus', die ‚Antigone', die ‚Medea' spielen! Gebt ihm diese Sonne, dies Meer, dies Land! Und Europa wird Weihefestspiele haben von nie geträumter Herrlichkeit.

Barock-Regisseure / von Fritz Reck-Malleczewen

Das Finale des ‚Don Giovanni' mag einmal Beispiel sein. Zwei Eisgebirge, von denen die erstarrenden Schauer wehen: die D-moll-Musik (Fortissimo: „Höre meine Worte, nur kurz hab' ich Zeit". Akkorde, die so klingen, als schlüge eine Granate in einen gewaltigen Haufen von Glasscherben. Schade, daß fast alle unsre Dirigenten, die Warenhausfülle neuzeitlicher Orchester gewöhnt, die dynamischen Möglichkeiten dieses Klangkörpers, unter den der sparsame Meister nicht umsonst Posaunen mischte,

unterschätzen und die ganze Komtur-Szene zu schwächlich spielen) — die Musik also und das, was der anbetungswürdig geniale Abbate Daponte hier an seinem Teile schuf. Zwei Menschen; ein anarchischer Abenteurer und ein feiger Mitläufer. Beide gemieden, verfolgt, meilenweit entfernt von der Menschengesellschaft, in ihrer Einsamkeit ausgeliefert der Gewalt des Jenseitigen, Grabentstiegenen, das über sie kommt. Instinkt des Inszenierenden: ein großer Saal, dessen Pracht nach Menschen verlangt, dessen Riesenabmessungen aber nur die winzige Tafel des Ritters finden. (Zwei oder drei Personen, die um Mitternacht im Repräsentationsraum eines alten Schlosses speisen, rücken die Sitze unwillkürlich dicht an einander, weil der Raum ihnen Feind ist. Weil die Wände Vergangenheit sind. Und die Vergangenheit — die ist auch hier übermächtig geworden, so schwer und wuchtig, daß sie kommt, den Gegenwartsmenschen zu erdrücken.)

Also ein weiter einsamer Saal. Was machen deutsche Hoftheater, die für die Ausstattung des ‚Don Giovanni' an Tischler, Schneider und Kunstgewerbe-Professoren viele Zehntausende zahlen — was machen deren Regisseure aus dieser Szene? Einen Kursus für Schwächere, die am Schluß des ‚Don Giovanni' noch glauben, der Ritter sei bisher Präsident der deutschen Männervereine zur Bekämpfung der Unsittlichkeit gewesen; werde durchaus nicht vom Teufel geholt, sondern als Vorsteher eines weimarer Mädchenpensionats sein Tage enden. Um diesen Irrtum zu berichtigen, zerstört man die Einsamkeit der Tafelszene (in der bei vernünftiger Leitung auch die Bühnenmusik unsichtbar bleibt) und belebt den Saal mit einem Corps allerliebster Dämchen im Stil der Freudenmädchen aus dem ‚Parsifal'; läßt die Musik der cosa rara mit unzüchtigen Gebärden begleiten. Und das, was nur Einer schaffen konnte, der im eigenen Leben das Heranstampfen des Schicksals hörte — die Todesschauer sind auf jene Temperatur erwärmt, die die Atmosphäre einer Kneipenhinterstube so behaglich macht.

Nicht etwa Ballet übrigens, sondern, selbstverständlich, Gebärdenrhythmusspiel. Der Teufel hole Hellerau, wenn es solch groben Unfug direkt oder indirekt verschuldet. Diese Verballhornung ist keine vereinzelte Verirrung (den Versuch, sie mit historischen Argumenten zu entschuldigen, soll man von vornherein aufgeben: Interessenten stehen Beweise zur Verfügung, daß sich Mo[zart] gegen solche Zerstörungsversuche höchst energisch zur Wehr [ge]setzt hat). Sie ist auf einem Felde gewachsen, das uns noch g[anz] andre Greulichkeiten bescheren wird, wenn hier nicht bei[zeiten] die Wurzeln ausgerauft werden.

Kein Vernünftiger wird bestreiten, daß der Regiss[eur]

Oper Musikant sein soll (wenngleich Stimmverlust nicht die einzige Vorbedingung für eine Betätigung im Regiefach ist). Kein Vernünftiger leugnet, daß moderne Opernregie aus der Partitur zu entwickeln ist. Ich lasse es mir gefallen, wenn in der Register-Arie Leporello die Glissandi des Orchesters damit begleitet, daß er das gefaltete Register mit den Bildern der Verführten rasch auseinanderzerrt. Aber ist es ekelhaft, diese ‚Partitur-Regie' auf die Spitze zu treiben. Mich überläufts, wenn Zerline und Masetto am Schluß ihrer Versöhnungsszene im Takt der stakkatierten Musik sich auf Geheiß der Regie abwechselnd und gut hörbar küssen und die Wangen tätscheln. Es ist ekelhaft, daß man die Partituren nach Möglichkeiten durchschnüffelt, die Musik in jedem Augenblick mit einer sichtbaren Erscheinung zu paaren. Mit Gebärde, Beleuchtung, Donnern, Blitzen und weiß der Teufel welchem Maschinengetöse. Denn das ist der Scheußlichkeit im Finale und den Küssen in der eben erwähnten Szene gemein: die Unterstreichung von Selbstverständlichkeiten oder Unwägbarkeiten durch grobe Effekte. Der naive oder unverschämte Glaube an die Unfähigkeit des Zuschauers, aus einer Andeutung oder aus einer einzigen Erscheinung sich alles zu ergänzen, was der schaffende Künstler wollte. Die vermeintliche Pflicht, das Publikum mit der Nase auf den verborgenen Sinn zu stoßen. Die Sucht, Effekt auf Effekt zu häufen. Zu häufen: das ists. Barock in der Regie.

Von Bayreuth, heute ist mir das nicht mehr zweifelhaft, ist der Unfug ausgegangen. Was mir die ersten Zweifel an Wagners Unanfechtbarkeit eingab, war die Beobachtung eben dieser Prinzipien in seinen Regievorschriften. Daß es bei ihm donnert, wenn von Donnern die Rede ist. Daß Überirdisches durch violette Anilinbeleuchtung sich als echt erweisen muß. Den einstigen Helden von Bayreuth, die heute Opernregisseure sind, gelten diese Worte vor allen. Sie allein betätigen sich heute so, wie es hier geschildert wurde. Haben es in ‚Madame Butterfly' schon bis zur Imitation des südlichen Kreuzes gebracht. Die Sterne des großen Bären in der Hamlet-Nacht werden folgen. Und Scheusäligkeiten dieser Art uns morgen andre Heiligtümer deutscher Kunst verunstalten, wenn heute nicht kräftige Hände die Schänder beim Kragen fassen.

Wiener Stadttheater / von Alfred Polgar

Die Eröffnung unter Patronanz einer festlichen, interessierten Gesellschaft, bei deren Anblick — wie es im ‚Vorspiel auf dem Theater' so schön heißt — „jeder Geist entflieht". Der Schöpfer

des Hauses ist Oscar Kaufmann. Die Theater, die nicht von Hellmer und Fellner sind, sind meistens von ihm. Hier hat er, scheint es, ein gutes, originelles Stück architektonischer Arbeit geleistet. Einmal etwas andres als Gips und Gold, Stukkatur-Engel, die bis zum Abbröckeln Piston blasen und mit heiterer Miene Vorhänge raffen. Der Theatersaal ist groß und freundlich, nicht protzig, aber auch nicht arm, nicht grade intim, aber auch nicht ungemütlich. Hufeisenförmig ist ausnahmsweise gar nichts. Mit Farbe hat man gespart. Die Parkettfauteuils sind beruhigend violett, die Logen hinter den Sitzreihen der Galerie wie Nester eingeschnitten, mit Vorhängen, auch violett, lieblich bewimpert. Sonst dominiert im Hause ein lehmgrauer, Holz zu Metall verfälschender Anstrich, der recht nüchtern wirkt. Wunderschön sind die reifenförmigen Beleuchtungskörper der Decke: Eisen und Glas, stark und schimmernd gemischt. Das alles dürfte aber ja bald Nebensache sein; denn nicht von den Wirklichkeiten des Zuschauerraums, sondern von den Unwirklichkeiten der Bühne wird das Geschick des neuen Theaters abhängen. Die Akustik ist gut, grausam gut. Man hört ganz deutlich die geringsten Sprechdefekte. Und leider auch die elektrische Tramway.

Der Direktor des neuen Wiener Stadttheaters ist Josef Jarno, als Theatermann von großer Energie, Fachkenntnis und nie rastendem schauspielerischen Ehrgeiz bekannt und beliebt. Sein erster Abend im neuen Haus wurde dementsprechend herzlich begangen. Weit mehr violett als lehmgrau.

Das ‚Vorspiel auf dem Theater' machte den Beginn. Jarno als Direktor, Herr Richter als ziemlich griesgrämiger Poet und Fräulein Kitty Aschenbach als lustige Person sprachen die Musik der Goetheschen Verse. Das neue Fräulein ist sehr sympathisch; sie hat etwas kätzchenhaft Schmeichelndes, lautlos Muntres in ihrer Art. Und kennt sich offenbar in der Theaterei gut aus. Dann spielte das Konzertvereinsorchester die ‚Volkshymne'; alle Zuhörer standen auf, und die Silhouetten in den zierlichen Logen waren ein sehr hübscher Anblick. Wie gemalt, ganz unwirklich sah das Publikum aus (was ihm ausgezeichnet zu Gesichte stand). Es folgte das Meistersinger-Vorspiel, dirigiert von Herrn Toni Konrath. Er schlug seinen Musikern den Taktstock wie eine Kralle in den Leib und riß ihnen die Musik heraus. Weitaus die feurigste schauspielerische Leistung des Abends.

Endlich das Hauptsächliche, die literarische Premiere: ‚Wett[illegible] leuchten', drei Akte von August Strindberg. Ein Altersstück, bl[illegible] und dünn; seine Glieder in merkwürdig groben Gelenken. D[illegible] Dialog hat die rechte Strindberg-Mischung von Kraft und Su[illegible] tilität, das Problem der Kameradschaft zwischen Mann und Fr[illegible]

wird mit der gewohnten grimmigen Liebe erörtert, der Staatsanwalt der Männlichkeit hat auch hier sein altes, großartiges Anklagepathos — aber es gibt lange Pausen der Müdigkeit. Das ganze Stück ist wie von einem Strindberg in Rekonvaleszenz geschrieben; ein Probieren und Versuchen, ob die alten Kräfte noch da, und ein resigniertes Aufgeben der Versuche. Gespensterhaft erscheint dem ‚Herrn' die Frau, gegen die er einst ehelich gelebt hat, beunruhigt seinen Altersfrieden, löscht aber durch ihre reale Nähe alle geheime Sehnsucht und Bangigkeit, die eine Phantasien fördernde Distanz brennend erhalten hatte. Rechtzeitig und radikal verschwindet sie wieder, der ‚Herr' seufzt erleichtert auf, das Gewitter zieht ab, ehe es da war — Wetterleuchten — und die zahme Seligkeit eines Junggesellenidylls dämmert herein. Wunderschön, mit leisen und sichern Mitteln, ist die Stimmung der Einsamkeit, der Resignation, des Veteranentums einer Seele getroffen. Die toten Dinge tun dabei mit, der Briefkasten gähnt, die Laternenflamme summt ein Abendlied, jedes Geräusch duckt sich möglichst rasch zur Unhörbarkeit; nur das Telephon schreit manchmal auf, wie von einem Angsttraum im Schlaf gestört.

Die Aufführung von ‚Wetterleuchten' war durchaus anständig. Herr Jarno in der Hauptrolle sehr einfach und möglichst intensiv in dieser Einfachheit. Ich glaube allerdings nicht, daß er für solche temperierte, halbdramatische, passive Figuren der richtige Mann. Seine Nervosität, der Gelegenheit zum starken Ausbruch entbehrend, sprengt die innerliche Kontinuität der Figur. Und es ist eine Zone der Gleichgültigkeit um die Aufregungen des Textes, eine abkühlende Leere zwischen und unter den Sätzen. Grade bei solchen stillern Strindberg-Dialogen ist das von Wichtigkeit, daß man aus den Worten stark die Empfindungs- und Gedanken-Erde rieche, darin sie wurzeln. Bei Jarno hängen sie manchmal in der Luft. Je mehr man aber das Fehlen dieser feinern, bessern, im Unwillkürlichen haftenden Dinge an Herrn Jarnos Leistung spürt, desto mehr muß man die Intelligenzarbeit anerkennen, die an sie wie an die ganze Aufführung verwendet scheint.

Blaise, der Gymnasiast / von Peter Panter

Josef Hofmiller hat einmal gefragt, ob man Genf so lieben müsse wie er, um dieses Buch von Monnier so gern zu haben wie er. Nein, das muß man nicht. Es ist kein lokalpatriotisches Werk: es ist von einer internationalen Menschlichkeit. Ich, zum Beispiel, kenne Genf. Das Semester, das ich dort verlebte, wird

immer schöner, je weiter es fortrückt. Der rothaarige Puck, der in seinem zerkauten Deutsch sagte: „Isch werden nie Schunge bekommen"; die vermaledeite Russin; die Polin, die mich vor dem Sezierjaal, wo sie ein Kolleg hören sollte, fragte: "Est-ce qu'il y a des morts dedans?" (und sie war ganz grün vor Angst); die Treppen, die wir an warmen Sommernachmittagen herunterschlenderten, die großen Freitreppen an der Universität; der See; das wunderschön teure Essen im Hotel; die alte Stadt, hügelig, mit kleinen Gassen; und immer wieder die Rhonebrücke!

Aber selbst, wenn ich dies alles nicht kennte: das Buch würde mich rühren, und euch wirds genau so packen. Es erinnert ein bißchen an Daudet und gibt die bei uns nahezu verlorene Romantik einer glücklichen, altmodischen Gymnasialzeit. Hier ist nichts von den ‚Jugendnöten', (von denen wir, unter uns gesagt, allmählich genug haben), hier ist allerdings auch nicht — und das mag am Süden liegen -- die straffe preußische Quälerei des Drills. Alles ist behaglich, nett, ein wenig verschnörkelt, und schließlich ist es unser aller Jugend, die in diesem Buche steckt, wenn sie auch leider nicht bei allen so warm, so schön, so still gewesen sein mag. Monnier, von dem ich sonst nichts kenne, hat die muffige Schulluft, die Atmosphäre der Klassen, die Gespräche der Jungens genau wiedergegeben, und fast ohne jeden andern Wunsch, als sich noch einmal an all das zu erinnern, was ihm in seiner Jugend teuer war. Da ist Rosa, die Rose, ein kleines Kapitel, das man mit Recht als ein hohes Lied des Gymnasiums bezeichnen kann, aber eben nicht einer humanistischen Anstalt, sondern das ist ein Lied in memoriam eines großen Hauses, in dem man als Junge ‚die' Erlebnisse hatte. Es gab kaum andre, oder sie gingen doch alle von hier aus. Da ist ein Kapitel: die Typen der Klasse — das ist gradezu vollendet. Man sieht sie alle vor sich, und so waren sie bei jedem von uns, nur hat eben der Berliner, der die Schule häufig wechselt und sie frühzeitig verachten lernt, keine Zeit, sich diese Typen anzusehen. Da sind sie alle, und genau so, wie sie später einmal sein werden, denn schon die Klasse ist ja ein kleines Lebensfeld, auf dem Zaghafte wachsen und Trotzige und Hinterhältige und „feine Kerle". Man hat ja als Junge ein sehr scharfes Empfinden und eine große Menschenkenntnis. Und von manchen ist nur noch eine oder die andre Äußerlichkeit in der Erinnerung geblieben.: „Miville hat ein besonderes Geschick, gute Schleudern zu verfertigen. Es gibt ' größres Schaf als Tissot. Lévêque ist katholisch!" Lévêque ist kathol Hatten wir nicht alle in der Klasse einen oder mehrere, von denen nur so etwas wußten! Welch ein Jungensbuch! Da ist „dieser Mc kerl von einem Berton"! So Einer bringts im Leben zu etwas. D es kommt zwar nicht darauf an, was einer im Latein leist[illegible]

auch dies nicht so ohne Wichtigkeit ist — wohl aber, welchen Ruf er in der Klasse hat. Die Stimme des kleinen Volkes ist Gottes Stimme! Und dann ist da eine Nachmittagsszene auf der Promenade, die man nur laut lesend genießen kann. Wie sie die Bürger ein bißchen ärgern, Murmeln spielen, wie eine kleine Rempelei entsteht, es klingelt, alle laufen fort, und ein Großer hebt eine Achatkugel auf, die die Kämpfer haben liegen lassen, mit den Worten: „Hab ich ein Schwein!" Da ist ein süßes Kapitel: ‚Berton weiß nicht, daß cura das Subjekt ist' — schließt die Augen, und ihr habt die heißeste, lieblich dösigste Stunde eurer Jugend wieder vor euch! Und wie sie sich amüsieren, wenn Guillaumets Mama in die Schule kommt, sich zu beklagen! Da ist in ein paar Sätzen das Naturgesetz erläutert, daß ein richtiger Schüler keine sichtbare Mutter haben darf, ohne der Lächerlichkeit anheimzufallen. (Hans Olden hat das einmal sehr hübsch formuliert.) Und dann, wohl mit das Schönste: ‚Blaise und Lavanchy sind nackt auf dem Sprunggerüste'. Die Sonne brennt. Was mag es wohl geben? Lavanchy vertraut Blaise an, er habe in seiner Bank ein ‚Grab' gemacht, das ist eine kleine Vertiefung, sorgfältig ausgehöhlt, und darin ist ein Papier mit dem Namen der Lehrer und dem Datum und der Windrichtung und dem Barometerstand. Dann wird das Ganze mit Zement zugedeckt. Und nun soll Blaise das große Ehrenwort geben, nichts weiter zu sagen, mit Spucken auf die gekreuzten Zeigefinger, denn . . . nämlich . . . also Lavanchy hat den Namen seiner Flamme auch auf das Papier geschrieben! Mit sympathetischer Tinte! Aber keinen Augenblick hält ers länger aus, er schämt sich und schwupp, ist er im Wasser. „Ein Stückchen weiter sah ich ihn wieder erscheinen; seine Haare klebten an den Schläfen." Und das dünne Eis der sexuellen Aufklärung ist in diesem Werkchen auf eine so feine, so zarte Weise überschritten, daß man nur wünschen könnte, man nähme sich in Deutschland ein Beispiel.

Denn das ist das Ernste, woran uns dies Buch erinnert: wir hier fangen an, zu viel mit den Kindern anzugeben. Statt ihnen durch eine starke und kräftige Persönlichkeit über die Jugendjahre hinwegzuhelfen, statt sie herüberzuziehen, statt sie Reiter über den Bodensee sein zu lassen, machen wir ihnen klar, daß jeder Schritt, den sie tun, entsetzliche Gefahren bringt, daß man nie wissen könne, was folgt — und so kommen diese neumodischen Kinder der großen Städte aus der Angst und der Unselbständigkeit nicht mehr heraus. Laisser faire, laisser passer! Strenge am rechten Ort, Milde am rechten Ort und eine recht lange Leine, an der die jungen Hundchen herumlaufen können. Dann werden sie an ihre Jugend auch einmal eine solche Erinnerung haben wie Blaise, der Gymnasiast.

Wie Blaise seine Unschuld verlor /

von **Philippe Monnier**

Ein Kapitel aus dem Jungensbuch, das Peter Panter in dieser Nummer bespricht.

Es war in der dritten.

Als wir mit Mégevand über die Anzahl von Patronen stritten, die das Vetterli-Magazin enthalten könne, und als Mégevand im Unrecht war, rief er mir, um sich zu rächen, schließlich zu:

„Mit einem Unschuldsengel streite ich mich nicht herum."

Und ging davon.

Als ich mich einige Tage später einer Gruppe von Großen näherte, die eine Männerstimme hatten und in Gemütsruhe oben auf der kleinen Treppe, die zur Turnhalle hinabführt, plauderten, verstummten sie bei meinem Anblick, und ich hörte, wie einer zu einem andern sagte:

„Achtung! . . . Die Unschuld muß man respektieren."

Endlich, in einer Zehnuhr-Pause, wo ich mindestens dreizehn Schusser gewonnen hatte, die ich eben in meinen Schussersack stecken wollte, rief Canel aus:

„Den Unschuldigen volle Hände!"

Und alle lachten ostentativ.

Bei so deutlichen und so oft wiederholten Zeichen mußte der Zweifel schwinden.

Ich erkannte, daß ich ein Unschuldsengel sei.

*

Ich wußte nicht, was das sei, ein Unschuldsengel.

Ich beschloß, meine Eltern darum zu fragen.

An einem Donnerstag, als wir auf dem Weg nach der Belotte spazieren gingen und fern die Fenster der Stadt in der Sonne glänzen sahen, stellte ich an sie folgende Frage:

„Mégevand hat zu mir gesagt, daß ich ein Unschuldsengel sei. Was ist das, ein Unschuldsengel?"

„Mégevand weiß nicht, was er spricht," antwortete mein Vater. „Das ist der Zustand wahren Glücks."

Und meine Mutter setzte ein klein wenig verlegen mit ihrem sonnenhellen Lächeln, das sich auf unsre Jugend wie eine Liebkosung legte, hinzu:

„Ein Unschuldsengel — versuche das dein ganzes Leben zu bleiben, mein Kleiner."

Das waren keine Antworten. Ich war nicht mehr der Mann, den man mit solchen Ammenmärchen zufriedengestellt hätte. Da man meine Neugier, die ich für berechtigt, rechtmäßig, ja selbst

ehrenhaft hielt, nicht befriedigen wollte, beschloß ich, selbst sie zu befriedigen. Ich ging an mein Lexikon zum Worte „unschuldig". Ich fand: Unschuldig, Adjektiv: wer nicht schuldig ist. Wer ohne Bosheit und in Unkenntnis des Lebens ist. Rein und ohne Schalk.

Offen gestanden, ohne Schalk war ich nicht. Eines Tages hatte ein Freund meines Vaters, seines Standes Grundbuchgeometer, mich angesehen und gesagt: „Diesem Kind sieht der Schalk schon aus den Augen heraus." Ein ander Mal hatte ich einen Drachen selbst verfertigt, auf dem Schlüssel und Adler gebildet waren nebst der Unterschrift: Post tenebras lux. Vater Isery, der einen goldenen Ohrring trug und uns immer die Gebirgsbutter in Kohlblätter eingewickelt ins Haus brachte, sah ihn und sagte: „Das ist noch nicht zwölf Jahre und schon so ein Erzschalk." Da ich nicht ohne Schalk war, mußte ich zu dem Ergebnis kommen: ich war nicht rein.

Aber nachdem ich erkannt hatte, daß ich doch rein, das heißt: „ohne Makel, ohne Schmutz, ohne Verderbnis" sei, wie mir mein Wörterbuch ebenfalls gesagt hatte, blieb das Rätsel gleichwohl. Ich war auf dem Weg der Erkenntnis kaum vorwärts gekommen. Ich wußte nicht, mit welcher Verderbnis, mit welchem Schmutz, mit welchem Makel, der doch nicht in Tintenflecken bestehen konnte, man behaftet sein müsse, um so zu sein, wie Mégevand, um so zu sein, wie Canel, um zu sein wie die Großen mit ihren Männerstimmen, die in ruhigen Sätzen sprachen, überhaupt: um regelmäßig, normal, so wie die andern zu sein, nach Ordnung und Gesetz.

Offen gestanden hätte ich viel darum gegeben, alle meine Preise für meine guten Noten und alle meine Preise in der Religion, ganz abgesehen von meinem Preis in der Arithmetik, um beschmutzt zu sein wie die andern.

Um so mehr, als meine Schwäche im Gymnasium allmählich bekannt zu werden begann. Im Lauf der Woche gewann die Sonderstellung, die mich von meinen Kameraden trennte, festen Boden und wurde eine offenkundige Tatsache. Infolge irgend einer Weihe oder Berufung, deren Gnade sich im Geheimen vollzog, hörten die Schwächsten, die Kleinsten, einer um den andern auf, unschuldig zu sein. Ich blieb unschuldig. Die Gewohnheit bürgerte sich ein, daß man in meiner Unschuld eine Quelle zu Spöttereien fand. Man neckte mich, man hänselte mich, man rief mir massenweise Anzüglichkeiten zu.

„O, der Unschuldsengel", schrien sie mir zu.

„Sag', Blaise, geniert dich das nicht im Gehen, so unschuldig zu sein?"

„Spielt man bei euch daheim unschuldige Spiele?"

Und wenn ich morgens in den Schulhof kam oder um zehn

Uhr die Promenade von Saint-Antoine betrat und ihnen guten Morgen wünschte, gaben mir manche zur Antwort:

„Grüß, Gott, Unschuldsengel!“

Ich erwiderte:

„Sei ruhig, Canel, das ist der Zustand wahren Glücks.“

Oder wohl:

„Ja, Mégevand, versuche das dein ganzes Leben zu sein — unschuldig!“

Aber in der Tiefe meiner Seele war ich tödlich getroffen.

*

Durch intensives Nachdenken stellte ich folgendes fest:

Es gab etwas Wichtiges, Zentrales, Entscheidendes, das man vor mir geheim hielt. Am Anfang der Dinge und im Herzen des Lebens gab es ein brennendes und drückendes Geheimnis, das mir beständig entgangen war, und dessen feindliche Gegenwart ich heute an tausenderlei Anzeichen erkannte. Es umgab mich und umschlang mich, lief mir nach. Es war in der plötzlichen Stille, mit der man mein Nahen empfing; es war in dem gerührten Lächeln, das auf meiner Person verweilte; es war in dem Gefühl der Sicherheit und der Gewißheit, mit dem die Leute auf der Gasse gingen; es war in den zweideutigen Antworten; in den verlegenen Ausreden, in der neuen, liebevollen Sorge, mit der man mich verfolgte, auf die ich bis jetzt gar nicht geachtet hatte, deren unmittelbaren und engen Zusammenhang ich aber jetzt ahnte. Warum, zum Beispiel, wurde im Lauf einer ganz harmlosen Unterhaltung durch ein englisches Wort, das jemand hineinwarf, der Sinn jäh verändert?

Das Leben war nicht der einfache, ebene, glatte Weg, als den ich es mir immer vorgestellt hatte. Die Türen hatten Schlösser. Die Fenster hatten Vorhänge. Die Seelen hatten Verstecke. Das Dasein besaß ein oberstes Geheimnis, und dieses oberste Geheimnis würde mir kein Mensch enthüllen: weder meine Eltern, die mich mit Albernheiten abspeisten, noch meine Lehrer, die mich das iota subscriptum lehrten, noch meine Kameraden, die bereits mit den Fingern auf mich zeigten. Bevor ich mich an meine Kameraden gewendet, bevor ich Berton gefragt hätte, der mich mit seinem Vertrauen beehrte, den ich aber schon zu viel gefragt hatte, hätte ich mich eher vierteilen lassen. Meine Unschuld gestehen hieß soviel, wie sie verbreiten und öffentlich ausrufen.

Ich war kein Dummkopf. Ohne unter den ersten meiner [illegible]e zu sein, nahm ich doch einen schönen Platz ein. Ich wußte [illegible]s eine Menge von Dingen, welche die Schule zu lehren unte[illegible]t, und ich war nicht der Letzte im Handaufheben, wenn der L[illegible]er nach etwas fragte, was nicht zum eigentlichen Unterricht ge[illegible]e. Als er einmal die Frage gestellt hatte, was ein gnomischer [illegible]er

sei, hatte ich allein antworten können. Ich sage es ohne Eitelkeit: von siebenundvierzig Schülern, die meinen Jahrgang ausmachten, war ich der einzige gewesen, der wußte, was ein gnomischer Dichter ist. Was hatte ich davon, zu wissen, was ein gnomischer Dichter ist, wenn ich die Hauptsache nicht wußte? Wozu ließ man mich so viele Geschichten lernen, die ich übrigens leicht und gern lernte: Das Leben des Leonidas, die Theorie der Meteore, die Nebenflüsse des Mississippi und die Daten und die Zahlen und die termini technici, wenn man vergaß, mich über das Wesentlichste aufzuklären? Was nützte mir diese Unmenge von Büchern, die alles sagten, nur nicht das Geheimnis? Ich war unschuldig, ich blieb wahrscheinlich mein Leben lang unschuldig.

Mir war zumute wie einem Ausgestoßenen. Ich fühlte wie einen Vorwurf das Wissen der Andern auf mir lasten. Dieses Wissen stieß mich als ein fremdes Element aus und isolierte mich. Ich sah mich für einen Paria in der menschlichen Gesellschaft an.

Alle wußten, was mir allein verschlossen blieb. Meine Eltern wußten es, vielleicht auch meine Tanten; sicher ist, daß Tante Wilhelmine es wußte. Die Maurer, die des Morgens an ihre Arbeit gingen, die Landleute, die zu beiden Seiten der Straße auf den Feldern arbeiteten, die Aufseher des Gefängnisses der Evêché, wo man unsre Schuhe machen ließ, der Vater Isery, der einen goldenen Ohrring trug und die Butter in Kohlblätter eingehüllt zu uns brachte, Fräulein Guillerment, Pipelet, der Professor Sylvester, der Doktor Stroehlin: alle wußten es. Auch unser Dienstmädchen Péronne wußte es. Péronne, die aus Savoyen war, vierzig geschlagene Jahre zählte und einen Sack mit Kartoffeln auf ihren Rücken nahm wie ein Bauernknecht; Péronne, die vor ihrem Herde fluchte, laut sprach und laut zu den Späßen der Männer lachte, denen sie den Mund mit einer witzigen Entgegnung schloß; Péronne, die, wenn sie lachte, auf ihren großen Zähnen ganz kleine Speichelbläschen sehen ließ: Péronne war nicht mehr unschuldig. Ich allein blieb unschuldig inmitten aller.

Um meine Eltern zu strafen, beschloß ich, mich von nun an in meine Stellung als Unschuldiger zu ergeben. Ich würde keine Frage mehr stellen. Ich würde nicht mehr in den Büchern suchen. Ich würde mir nicht mehr den Kopf zerbrechen. Ich würde mich nicht mehr mit aller Kraft, mit allem Eifer anstrengen, ein Geheimnis mit Gewalt zu entdecken, das mir die Leute nach einem heimen, ruchlosen Übereinkommen zu verbergen willens waren. ein ganzes Leben lang bis zu meinem Tode, wenn es sein sollte, de ich mich wie ein Unschuldiger betragen. „Ich weiß nicht," de ich versichern, „was niemand mich hat lehren wollen." Man rde über mich lachen. Man würde mich unausgesetzt mit be-

leidigenden Äußerungen verfolgen, wie man es schon angefangen hatte. Man würde sagen: „Das geht doch über das erlaubte Maß von Dummheit hinaus." Ich würde in den Augen der Welt für einen einfältigen, gesetzlich unverantwortlichen Trottel gelten. Meine Karriere als Mediziner würde dadurch vielleicht aufs Spiel gesetzt. Umsonst hätte man das Geld für die langen und kostspieligen Studien ausgegeben, umsonst hätte ich alle meine Universitätsgrade erworben. Um so schlimmer! Meinen Eltern würde es schon recht geschehen! Warum haben sie mich auch nicht über Dinge aufgeklärt, die ein Mann doch wissen muß — sie, deren Pflicht es war, mich zu belehren! Ich beschloß, meinen Eltern diese Schande anzutun.

Es war Pichegru vorbehalten, mich von der Angst zu befreien.

*

Pichegru war ein Realbatz, dessen Mutter Strohsessel ausbesserte und in dem Seitengäßchen neben unserm Haus wohnte. Er war groß, friedfertig und willensschwach.

Er ging gebeugt, mit schlenkernden Armen. Er trug eine lange Hose und sonntags eine himmelblaue Krawatte. Er drehte sich Zigaretten aus Nußbaumblättern, die er, den Rücken gegen eine Türfassung gelehnt, den Gendarmen vor der Nase rauchte. Er konnte einen Haufen spaßiges Zeug machen, lachte aber nie dabei. Er legte die Hand in die Achselhöhle auf die Haut und durch die Bewegung des andern anliegenden Arms brachte er die drolligsten Töne der Welt hervor. Er sagte: „Altes Haus, bei Jutz, da ist das Bier großartig."

Pichegru hatte mich gern, weil ich nicht stolz war, und ich hatte Pichegru gerne, weil er die Augen verdrehen konnte. Oft gingen wir aus dem Gymnasium mit einander heim. Ich war glücklich, wenn er mir erlaubte, meine Aufgaben in ihrer Küche zu machen. Manchmal, wenn es regnete, goß uns seine Mutter ein kleines Glas Nußschnaps ein. Sie erklärte: „Für den Magen ist das ausgezeichnet!"

Eines Tages um fünf Uhr, ohne daß ich wüßte, wie es kam, vielleicht weil die Frucht reif war und die Schicksalsstunde geschlagen hatte, enthüllte mir Pichegru das Leben; es war auf dem Demi-Lune-Platz, auf einer Bank in der Ecke der Allee, die nach links geht.

Am Horizont hoben sich die anmutigen Kuppeln der russisch[illegible] Kirche leuchtend klar vom Himmel ab, und auf den Kasematt[illegible] wurden Teppiche geklopft . . .

*

Ich werde mich an dieses Klopfen erinnern, solange ich l[illegible].

Antworten

Verwunderter. Haben Sie sich diese Seelenemotionen noch nicht abgewöhnt? Sie glaubten bisher, Berlin läge nicht in Frankreich; und wenn man auch in der deutschen Gerichtspraxis Affektverbrechen oft ein bißchen zu streng ahndete, so erschien Ihnen das doch immerhin erträglich im Vergleich zu Frankreich, wo man jedem kleinen beleidigten Nähfräulein die Märtyrerkrone der Verlassenen aufs hohle, aber hübsche Köpfchen setzt. Und jetzt wundern Sie sich, daß das berliner ‚Verhältnis' den Ihrigten ungestraft anschießen darf. Ob nun die gesamte Bluts- und Seelenverwandtschaft des Fräuleins in Moabit zuhörte oder nicht: jedenfalls gefiel das Urteil sehr und wurde stürmisch applaudiert. Merkwürdigerweise verbat sich der Darsteller jeden Beifall, und die zwölf Autoren mußten, wofern sie klug waren, bei diesem frenetischen Volksgeheul bemerken, was sie da angerichtet hatten. Ich kenne die Zusammensetzung der Geschworenenbank nicht und bin mir also nicht klar, ob ein geschicktes Plaidoyer oder die verderblichen Folgen schmieriger Gerichtsreportage diesen Fehlspruch herbeigeführt haben. Denn ein Fehlspruch ist es. Denken Sie nur, mit welch geblähter Brust die Dame jetzt in Berlin herumstelzt. Sie hat ihren Geliebten angeschossen, und ich bin überzeugt: ihr Weiberhirn sieht in dem Freispruch eine Belobigung der Tat. Hundert Kolleginnen werden ähnliche Pläne wälzen; und wenn wirklich eine davon sich in aller Ruhe einen Revolver kauft, sich in aller Ruhe den Mechanismus erklären läßt und, nachdem oder weil es so laut geknallt hat, einen roten Kopf bekommt: dann werden ihr die Geschworenen vermutlich wieder, entgegen dem Sachverständigen-Urteil ihre „augenblickliche Bewußtseinsstörung" bescheinigen. Dieses unverständige Urteil ist natürlich kein Grund, wider die Geschworenen-Gerichte Sturm zu laufen. Aber bezeichnend und betrüblich ist es doch.

B. K., Leer in Ostfriesland. Trotzdem mich im allgemeinen schlechte Theaterkritiken nicht übermäßig interessieren: für die Zusendung dieses neusten, allerneusten Eduard Engel bin ich Ihnen dankbar. „Denke ich an meine Knaben- und Jünglingszeit zurück, so muß ich sagen: So schwer wurde uns die Bildung nicht gemacht wie dem heutigen Geschlecht der Theaterbesucher. Nein, wahrhaftig so sträflich brauchten wir uns weder zu langweilen noch — zu heucheln, wie das heute beinahe die Regel geworden ist. Wer hat denn heute den Mut seiner Meinung? Wer den Mut, zur Langweile zu sagen: du bist die Langweile? Nicht einmal die Schweden denken daran, jede sich Drama nennende Langweilerei Strindbergs aufzuführen; wir Deutschen aber müssen unter allen Umständen den unerträglichen ‚Scheiterhaufen' genießen und müssen nun dieses Schattengerede in fünfzehn Bildern über uns ergehen lassen, das sich ‚Nach Damaskus' nennt. Offen heraus: was geht uns dieses eitle, kokette Sündengeprahle und Zukreuzekriechen eines Dichters an? Ich will nichts wissen von seinen Sünden und seinen Beichten, sondern ich wünsche von ihm weiter nichts als Kunstwerke; alles Persönliche nenne ich Klatsch, auch wenn der Dichter selbst mich damit behelligt. Und wenn sich dieses Waschen schmutziger Wäsche nun gar gespreizt allegorisch gibt und Orgelklang und Kirchenglocken zur Wirkung verlangt, so wendet sich der Gast mit Grausen, berühmter Name hin, berühmter Name her!" Es ist selbstverständlich überflüssig, die menschliche Figur, die sich aus diesen Zeilen ergibt, zu kritisieren. Niemand wird von einem Theaterkritiker verlangen, daß er weiß, wer Strindberg ist, in welchem Ton er von Strindberg zu reden hat. Diese Werke fallen ja auch wirklich aus den üblichen breiten Bürgerbahnen vollständig heraus und entziehen sich so seiner Fassungsgabe. In Wahrheit lag natürlich hier wie beim ‚Scheiterhaufen' einer der wenigen Fälle vor, wo ein Theaterstück sogar das theaterverdrossenste, das theaterfeindlichste Gemüt berührte, anging,

packte, umwarf. Aber darauf kommt es gar nicht an. Es kommt darauf an, daß ein Literat, dem so offenkundig jede verecundia fehlt, unter allen Umständen — und nicht bloß von den bessern Standesgenossen — zu boykottieren ist. Ein Analphabet wie Holzbock steht unbedingt über so hoch betitelten Kollegen, weil er wenigstens bescheiden verehrt, was er nicht versteht, während sie es als Eckstein benutzen. Der Deutsche macht immer wieder den Fehler, sich von zusammengetragenen Bibliotheksnotizen imponieren zu lassen. Der Herr Professor Engel ist sicherlich ein fleißiger Arbeiter; aber man bilde sich nicht ein, daß ein dauerhaftes Sitzfleisch das Organ für das Verständnis Goethes ist. Dieser Typus, den Herr Engel mittelmäßig repräsentiert, sieht alles Große so, wie er selber ist: kleinbürgerlich. Goethe ist für ihn ein Genie, so wie Einer Porzellansammler ist oder Kaninchenzüchter, nämlich sonst ein ganz anständiger Mensch. Was nicht in das Schema der bürgerlichen, der kleinbürgerlichen Anständigkeit paßt, wird gerüffelt und mit der Note Vier bis Fünf belegt. Diese philologische Anmaßung, die eine schweißige Fachkenntnis für ausreichend hält, um ein Kunstwerk zu beurteilen, wird bei uns viel zu selten aufs Haupt geschlagen. Ludwig Hatvany tut es jetzt wieder: in der zweiten und vermehrten Auflage seines verdienstvollen Buches über ‚Die Wissenschaft des nicht Wissenswerten'. Ob Frau von Stein . . ., oder ob Frau von Stein nicht . . ., das mag ein Sujet schlechter Cabaretlieder sein: die Literaturgeschichte, die sich damit befaßt, aber ruchlos leichtfertig mit den ragenden Künstlern der Gegenwart umgeht, ist eine Sache ohne Existenzberechtigung. Die Prügelstrafe steht auf solche bübische Behandlung des toten Strindberg und seiner Pairs leider nicht. Aber noch einmal: Boykott müßte möglich sein. Man dürfte von dieser Sorte kein Buch mehr kaufen; man dürfte von ihr keinen Aufsatz mehr drucken; man dürfte sie in keiner menschlichen Gemeinschaft mehr dulden. Von Rechts und Kunst und Geschmacks wegen.

Simplicissimus. Ich habe neulich ein bißchen gemurrt, weil du meiner Meinung nach chauvinistische Geschmacklosigkeiten begangen hast. Nun schreibst du mir: „Bisher hatte Herr Oertel das Privileg, uns in regelmäßigen Zwischenräumen teils bona, teils mala fide mißzuverstehen. Lassen Sie sich nämlich sagen, sehr geehrter Herr Jacobsohn, daß die bewußte Nummer ein blanker Ulk war, und wenn überhaupt eine Tendenz, dann höchstens die hatte, den chauvinistischen Größenwahn des Durchschnittsspießers zu karikieren." Aber wenn ich, der ich mir einbilde, nicht der allerverblödetste deiner Leser zu sein, das nicht gemerkt habe, dann war zum mindesten die Ausführung verfehlt, und du mußt es keinem übel nehmen, der so gedacht hat wie ich: daß es nicht erforderlich sei, in diesen Zeitläuften zerschossene französische Soldaten abzubilden. Und: „ . . . wenn überhaupt eine Tendenz, dann höchstens die . . .". Früher, lieber Simplicissimus, hattest du immer Tendenz und eine sehr scharfe dazu. Und weil ich von der ersten Nummer an dich gelesen, geliebt, gesammelt, gebunden und aufgebaut habe, werde ich mir jederzeit auch das Recht nehmen, schiefe und schwache Nummern zu tadeln. Denn es kommt grade heute nicht darauf an, ein paar ehrenwerte Kreise der erwerbenden Bevölkerung, Abonnenten und Inserenten, um Gottes willen nicht zu verletzen, sondern dazwischen zu hauen, wo es nottut. Ich bin kein Franzose und habe mich nicht verletzt gefühlt, und nach d[illegible] Befinden habe ich mich nur erkundigt, weil ich eine leichte Mattigkeit [illegible] deinen Zügen sah. Aber in Zukunft, lieber Simplicissimus, will ich [illegible] wieder fragen: Was ist das denn mit dir?, sondern: Ist das auch w[illegible] dir? Und dann mußt du antworten: „Ich will euch brüllen, daß der [illegible] und sein Gefolge sagen wird: Gut, noch mal brüllen!" Und wenn du e[illegible] beim Brüllen nicht bewenden läßt, sondern zum Sprung ansetzt [illegible]: dann, lieber Simplicissimus — dann ist es was mit dir.

Der alte Mustapha singt / von Theobald Tiger

Ich bin Eunuch und will es ewig bleiben!
Auch meine Enkel sollens grad so treiben.
Ich bin ein Ha- Ha- Haremskind,
Wie so Eunuchen sind,
Wie so Eunuchen sind.
Die Jung-Türkei wird hier nicht reussieren:
Ich bin bestimmt nicht mehr zu reformieren.
Ich sage vornehm, daß als Oberbey
Ich bei der Harems-Wach- und Schließgesellschaft sei.
Bum bum!
Ich bin ein Eunuch
Und hier zu Besuch.
Zu Hause, da sang ich Sopran.
Hier klingts wie Tenor —
Wie kommt mir das vor!
Was ist das? Wer hat das getan?
Ich fühl mich verwandelt!
Ich fühl mich verschandelt!
Was ist das? Wer hat das getan?

Vor kurzer Zeit kam ich auf den Gedanken:
Sieh dich mal um im Vaterland der Franken.
Ich las im Zei- Zei- Zeitungsblatt,
Was man in Preußen hat,
Was man in Preußen hat.
Zum Abschied sang ich meinen höchsten Triller
Und ließ im Stich die große Sultansvilla,
Wo es die schönen, dicken Frauen gibt:
Ich war zwar ungefährlich, aber doch beliebt.
Bum bum!
Ich bin ein Eunuch
Und hier zu Besuch.
Zu Hause, da sang ich Sopran.
Hier klingts wie Tenor —
Wie kommt mir das vor!
Was ist das? Wer hat das getan?
Ich fühl mich verwandelt!
Ich fühl mich verschandelt!
Was ist das? Wer hat das getan?

Ich habs entdeckt: im Land der Klassenwähler
Fall ich nicht auf durch meinen kleinen Fehler.
Der Mann der Po- Po- Politik
Macht hier Sopranmusik,
Macht hier Sopranmusik.
Jedweden Bürger könnt' der Harem hegen:
Er ist genau so sanft wie die Kollegen.
Wer merkt denn hier zu Lande mein Falsett?
Ich mach' mich wirkungsvoll und wieder ganz komplett.
Bum bum!
Ich bin ein Eunuch
Und hier zu Besuch.

Zu Hause, da sang ich Sopran.
Hier klingts wie Tenor —
Wie komm ich mir vor!
Ich fühl mich noch einmal als Mann!
Eunuchen, Eunuchen,
Hier sollt ihr mich suchen!
Ich fühl mich noch einmal als Mann!

Rundschau

Die Frau in der Musik

In der Kunst der Musik ist der Frau nur eine bescheidene Rolle zugeteilt worden. Ihrer Natur nach, die ihr die höchsten Ziele der eigenen Schöpfungskraft zu weit gesteckt zu haben scheint, eignet sie sich vor allem zur Wiedergabe und Wiederschöpfung der Werke eines genialen Kunstgeistes. In dieser Art der Kunstübung allerdings erreicht die Frau das Letzte: sie entdeckt in der schwarzen, toten Notenschrift die feinsten Seelenregungen des Meisters; und wo dramatische Darstellung und musikalische Kunst vereint sind, wie in der Oper oder, unter geringerer Betonung des dramatischen Elements, im Liede — da kann die Frau mit der Gewalt ihrer Stimmschönheit und der Überzeugungstreue des Ausdrucks die höchste jubelnde Freude und den tiefsten klagenden Schmerz der Seele verkünden. Die Geschichte der Musik hat uns lange nicht so viele Namen von Sängern als von Sängerinnen lebendig erhalten. An die Namen einer Hasse-Bordoni, Schröder-Devrient, Angelica Catalani, Malibran, Henriette Sontag, Adelina Patti, Jenny Lind haben Generationen die Erinnerung an jede kostbare Gefühlsregung geknüpft, die sie jemals durch Gesangskunst erfahren durften. Auch als Instrumentalkünstlerin konnte die Frau von jeher den strengsten Vergleich aushalten: von Clara Schumanns Klavierspiel wissen uns Ältere nicht genug zu erzählen, und wir Jüngeren kannten Clotilde Kleeberg und kennen Teresa Careño.

Nur als Schöpfer neuer musikalischer Werke hat die Frau bisher fast vollständig versagt. Die Erklärung hierfür ist nicht in äußern, dem Wechsel unterworfenen Verhältnissen und Umständen zu suchen. Die schöpferische Minderbegabung der Frau scheint vielmehr in der Eigenart der weiblichen Seele selbst begründet zu liegen, welche die Frau von der musikalischen Gestaltungs- und Erfindungskraft ausschließt. Man kann über diese Tatsache nicht mit dem gewöhnlichen Hinweis hinweg kommen: die Frau habe infolge der Jahrtausende langen Zurücksetzung gegen das männliche Geschlecht zwar weniger Erfolge aufzuweisen, jedoch sei unter veränderten Bedingungen der Vorsprung des Mannes in kurzer Zeit einzuholen. Es gibt Dichterinnen und Malerinnen von Rang. Architektinnen freilich nicht. Diese Kunst der „ruhenden Form“, wie sie Hanslick im Gegensatz zur Kunst der „be-

wegten Form", der Musik, genannt hat, wird wohl der Frau auch fernerhin verschlossen bleiben.

In der Musik muß der Vorwurf des vernachlässigten, zurückgewiesenen und verkannten Talents der Frau schweigen. In jeder Zeit- und Kunstepoche ist das weibliche Geschlecht bei der Erziehung in der Musik vor dem männlichen entschieden bevorzugt worden. Heute wie früher findet die geringste musikalische Veranlagung eines Mädchens Beachtung und wird häufig in einer Weise gepflegt, die sich durch das Maß des Talents nicht immer rechtfertigen läßt. Und doch hat die Frau die höchsten Stufen nur als ausübende Künstlerin erklimmen können: in der musikalischen Wiedergabe der Werke, die der Mann erschaffen und erfunden hat. Selbst in der Blütezeit des Koloraturgesangs, als man für eine der Sängerin auf den Leib oder in die Kehle geschriebene Partie den musikalischen Wert leichthin opferte, ist eine Sängerin niemals zur Komponistin für den eigenen Bedarf geworden, wie mancher Sänger. Ein neuer Versuch, die Frau als Komponistin zu retten, ist mißlungen. In der Musikgeschichte bekannte und bedeutende Namen, selbst wenn man nur einen bescheidenen Maßstab anlegt, waren nicht beizubringen. Clara Schumanns kompositorisches Talent blieb hinter ihrem pianistischen weltenweit zurück; und die wenigen Kompositionen Fanny Hensels, der Schwester Felix Mendelssohns, sind vergessen. Unsre Gegenwart, die doch gewiß alle Begabungen der Frau aufspürt hat hier noch keinen Ertrag aufzuweisen. Es ist bezeichnend, daß in den berliner Philharmonischen Konzerten zum letzten Mal vor sieben Jahren die Komposition einer Frau gehört wurde: zwei symphonische Stücke aus den ‚Königsidyllen' der Holländerin Cornelie van Oosterzee. Nach menschlichem Ermessen werden wir auch künftig von der musikalischen Frau Kunstoffenbarungen nur in der Wiedergabe der Werke des Mannes erwarten dürfen. Franz Ziller

Erklärung

Ich habe in der ‚Schaubühne' vom sechsten November 1913 erstens behauptet, Herr Rechtsanwalt Wenzel Goldbaum habe ein paar Monate vor dem Prozeß Sudermann „einen Zeitungsmann in meiner Lage verteidigt und auf die Frage des Vorsitzenden, wie man denn ein Stück vor der Aufführung besprechen könne, seelenruhig erwidert: ‚Was ist denn dabei'?" Ich habe zweitens behauptet, daß Herr Goldbaum gekniffen habe, als er auf Worte, die er in der Verhandlung dieses Prozesses gesprochen hatte, festgenagelt werden sollte. Durch diese beiden Behauptungen und durch allerlei Bemerkungen, die ich daran knüpfte, hat sich Herr Goldbaum beleidigt gefühlt. Jetzt hat er mich davon überzeugt: erstens, daß er jene Gegenfrage weder seelenruhig noch überhaupt erhoben habe; zweitens, daß er als Vertreter Hermann Sudermanns sich garnicht gegen die kritische ‚Ablehnung' gewandt habe, und daß die Zeitungserklärung, aus der ich den Eindruck gewonnen hatte, er kneife, garnicht von ihm, sondern von Max Dreyer, dem Vorsitzenden des Verbands Deutscher Bühnenschriftsteller, verfaßt gewesen sei. Ich hatte also keinen Grund, meine Behauptungen aufzustellen, und nehme sie samt den Schlußfolgerungen hiermit zurück.

Siegfried Jacobsohn

*

Die Nummern 21 und 22 erscheinen als Doppelnummer am 28. Mai.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Hermann Bahr: Der Querulant, Vieraktige Komödie.

Jean Gilbert: Jung muß man sein, Dreiaktige Operette, Text von Leo Leipziger und Erich Urban.

Annahmen

Stefan Markus: Zar Peter der Dritte, Fünfaktige Tragödie. Nürnberg, Stadtth. Drei-Masken.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken:

25. 4. Anton Beer-Wallbrunn: Das Ungeheuer, Einaktiges Musiklustspiel. Karlsruhe, Hofth.

D. Schneider-Clauß: Der Wirkliche Geheime, Cölner Volksschspl. Cöln, Schsplhs.

Jakob Wassermann: Lord Hamiltons Bekehrung, Historische Anekdote. München, Residenzth.

28. 4. Otto Gaze: Der Esel von Ninive, Operette, Text von Wolfgang Herzfeld. Halle, Stadth.

30. 4. Georg Strähler: Der Altenteiler, Bauerndrama. Märkisches Wanderth.

1. 5. Kurt Hertsch: Zwei Väter, Vieraktige Komödie. Zeitz.

2) von übersetzten Werken:

K. G. Sowerby: Romford & Sohn, Dreiaktiges Schspl., deutsch von Frank Freund. München, Schsplhs.

3) in fremden Sprachen:

Sven Lange: Die Liebe und der Tod, Drama. Kopenhagen, Kgl. Th.

Henrik Pontoppidan und Hjalmar Bergström: Thora van Decken, Schspl. Kopenhagen, Dagmarth.

Jubiläen

Der Juxbaron: 25, Berlin, Th. a. Nollendorfpl.

Der müde Theodor: 50, Berlin, Th. a. d. Weidendammer Brücke.

Die Notbrücke: 225, Berlin, Trianonth.

Mr. Wu: 25: Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Theater des Auslands

Paul Gavault ist anstelle Antoines zum Leiter des pariser Odeons ernannt worden.

Neue Dramen

Georg Kaiser: Die Bürger von Calais, Bühnenspiel in drei Akten. Berlin, S. Fischer. 108 S. M. 2.50.

Hermann Kesser: Kaiserin Messalina, Dreiaktige Tragödie. Berlin, Hyperion-Verlag. 159 S.

Theaterbau

Die Stadtverordneten von Magdeburg lehnten den Antrag, ein neues Stadttheater für drei Millionen Mark zu erbauen, ab und nahmen den Magistratsantrag an, das alte Stadttheater für sechshunderttausend Mark umzubauen.

Engagements

Berlin (Lessingth.): Theodor Loos vom Deutschen Künstlerth. 1914/19.

— (Th. a. Nollendorfpl.): Käthe Hütter von der wiener Residenzbühne, Grete Holm vom wiener Johann-Strauß-Th.

Plauen i. V. (Stadtth.): Paul Schönfeld (Heldentenor).

Wien (Burgth.): Richard [illegible]rmann vom berliner Schspl[illegible]

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraß[illegible]
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg. Druck: A. C. Fischer, [illegible]
Alleinige Inseratenannahme: Annoncen-Expedition für Fachzeitschriften m. b. H. [illegible]
Fasanenstraße 68.

Paul von Winterfeld / von Max Epstein

Daß ein Teil der Menschheit an vielen Lebensgütern teil hat und ein andrer, größerer von ihrem Genuß ausgeschlossen ist: das ist schließlich für die ganze Menschheit kein Verlust. Die Ungerechtigkeit, die in dieser Verteilung liegt, bringt der Allgemeinheit keinen Schaden. Aber entsetzlich ist, daß durch unsre soziale Ordnung ein erheblicher Teil wahrhaft begabter Menschen gezwungen wird, seine Tätigkeit irgendwelchen nebensächlichen Leistungen zu widmen, um leben zu können, daß die Existenzfrage ihn nötigt, seine besten Kräfte verkümmern zu lassen und widerwillige Arbeit zu tun. Balzac hat im Kampf mit schweren Nahrungssorgen gewaltige Kunstwerke getürmt, und Mozart hat kurz, bevor er fast verhungerte, noch die ‚Zauberflöte' geschrieben. Aber man soll zunächst nicht mit dem Genie rechnen; und dann bleibt immer die Frage, ob wir von den großen Geistern nicht noch mehr hätten erwarten können, wenn sie ihre Nerven nicht an kleinen Existenzfragen zerquält hätten. Ein gewisser Kampf um ruhige Lebensbedingungen mag der Entwicklung förderlich, jedenfalls nicht hinderlich sein; und die Freiheit von materiellen Kümmernissen ist durchaus keine Gewähr für die Hervorbringung geistiger Titanenarbeit. Wär' es anders, dann würden alle bedeutenden Menschen aus den Kreisen der höchsten Steuerzahler hervorgehen, dann würden unsre Fürstenhäuser lauter ideale Regenten hervorbringen. Aber der Kampf um eine erträgliche Existenz darf nicht den ganzen Menschen in Anspruch nehmen und ihn in den besten Jahren nicht wieder loslassen. Die Zahl der ruhmlosen Helden, die im letzten Jahrtausend auf der Strecke geblieben sind, muß ungeheuer sein.

Solch ein ruhmloser Held war Paul von Winterfeld. Ein kleinerer Kreis von Fachgenossen hat ihn gewiß geschätzt und bewundert, und Schlenther hat seiner mit wärmster Anerkennung gedacht, als das Buch erschien, das mich veranlaßt, hier von dem Manne zu reden: ‚Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters', in deutschen Versen von Paul von Winterfeld, herausgegeben und eingeleitet von Hermann Reich (bei C. H. Beck in München, 1913). Wer dieses Mannes Arbeiten und ihn selbst bei der Arbeit kennen

gelernt hat, der fragt sich, ob hier nicht einer zu früh dahingegangen ist, dem vielleicht noch ein großer Wurf gelungen wäre; ob hier nicht ein armer Teufel gestorben ist, bevor er nur den halben Weg erreicht hatte.

Am zwanzigsten August 1872 wurde Winterfeld in einem kleinen Ort Westpreußens geboren. Er hatte das Unglück, arm zu sein. Ich habe ihn und seine nächste Familie Jahre lang gekannt und weiß, daß diese wenigen Menschen sehr an einander hingen. Winterfeld war trotz seinem rauhen Wesen eine ganz weiche, deutsch-sentimentale Natur. Wäre er unabhängig gewesen, er wäre vielleicht ein schöngeistiger Offizier, wie manche seines Geschlechts, oder er wäre ein Dichter sagenhaft gewaltiger und gewalttätiger Menschen geworden. So aber mußte er von früh an daran denken, für sich und seine Familie zu sorgen. Die Freude am Lesen und Lernen machte ihn zum Philologen. Er studierte nur in Berlin (nicht erst vom Jahre 1894 ab, wie Reich sagt). Er beschäftigte sich schon als Student hauptsächlich mit den deutschen Dichtern des lateinischen Mittelalters und arbeitete von Anfang an auf die Professur hin. Er blieb länger an der Universität, als nötig war. Es lag aber nie in seiner Absicht, irgend eine Lehrerstelle anzunehmen. Im Jahre 1899 habilitierte er sich, und fünf Jahre später wurde er zum Professor ernannt. Die ganzen Jahre des Studiums über lebte er in einer drückenden Armseligkeit. Was er erübrigen konnte, ging für wertvolle Bücher weg. Neben seinem anstrengenden Studium gab er Unterrichtsstunden, hauptsächlich in der Mathematik, für die er sich stets besonders interessierte. In den letzten Jahren seines Lebens fand er eine wirksame Unterstützung bei einem Mitglied seiner Familie. Aber all die Pläne, die man verfolgte, um Paul von Winterfeld stark und widerstandsfähig zu machen, scheiterten an dem Verfall seiner Gesundheit, der durch aufreibende Arbeit und Entbehrungen aller Art hervorgerufen war. Ulrich von Wilamowitz hatte mit Hilfe Althoffs ihm eine Unterkunft in der Lungenheilanstalt Belzig verschafft. Kurze Zeit später starb er in einer kleinen Stube des Krankenhauses. Gustav Roethe hielt ihm eine wundervolle Leichenrede, worin er dem Verstorbenen, der zur Hälfte sein Kollege war, das Zeugnis ausstellte, daß er mit einem ungeheuern Problem gerungen habe. In Wahrheit liegt hier die Tragik Winterfelds und die Tragik vieler Gelehrten-Schicksale. In literarischer Kleinarbeit steckt oft eine gewaltige Masse Begabung, Fleiß Energie und Erfindung. Namentlich auf philologischem Gebiet [illegible] n Untersuchungen Kraft und geistige Schmiegsamkeit. [illegible] t- jekturalkritik kann unter Umständen mehr Verstand ver[illegible] s das Werk selbst, dem sie galt. Es mag wohl vorkommen, [illegible] r Kommentar sich über das kommentierte Werk erhebt. Ein [illegible] r

Kopf, ein weitgreifender Geist wird aber niemals damit zufrieden sein, sich mit fremden Metallen zu amalgamieren, sondern er wird eigenen Edelwert auf die Wagschale werfen wollen. Die Tragödie fängt da an, wo die äußern Bedingungen den schöpferisch Veranlagten an entlegenen Quellen festhalten und ihn vom Strom seiner eigenen Gestaltungskraft fortdrängen. Winterfeld war zu Großem berufen; aber er war in einen verhältnismäßig kleinen Kreis von Studien und Betrachtungen festgebannt, die er zur Sicherstellung seiner geistigen und materiellen Existenz erledigen mußte. So weit und so tief er auch seine Probleme faßte: er konnte es doch nicht zu einer universalen Betätigung bringen, und in diesem Zwiespalt suchte er eine geistige Erholung und Ergänzung. Er suchte die Beschäftigung mit einer Persönlichkeit, die aus philologischen Arbeiten zur Fassung und Deutung von Welt-Problemen vorgedrungen war. Der Mann, den er fand, war Nietzsche. Winterfeld wurde sein gründlichster Kenner. Er konnte lange Partien fast auswendig vortragen. Er hatte mit seiner ganzen Gründlichkeit fast jeden Gedanken, jedes Gleichnis in sich aufgenommen und sein Wesen völlig damit erfüllt. Ich erinnere mich des Tages, der uns beide näher brachte. Ich hatte als Primaner kein Wort von Nietzsche gelesen, aber im Anschluß an mathematischen Unterricht eine Lehre von der ewigen Wiederkunft zustande gebracht. Als ich Winterfeld davon sprach, holte er den ‚Zarathustra' vor und las mit rotem Kopf, durch die Stube schreitend, die berühmte Stelle in dem Kapitel: ‚Vom Gesicht und Rätsel'. Wie Nietzsche sich den Menschen sittlich und künstlerisch dachte und darstellte, so war Winterfeld: Ein Feind des Schwächlichen, mit einem oft an Hochmut grenzenden Stolz, nach den Gipfeln des Lebens strebend, unermüdlich tätig, dabei weichherzig, gütig, hilfsbereit.

Konnte Winterfeld nicht in freier Wahl Wesen seiner Phantasie schaffen, so suchte er die Menschen, mit deren Leistungen er sich beschäftigte, mit seinem Geist und seiner Einbildungskraft so lange zu durchdringen, bis sie eine eigene Bedeutung, eine für das allgemeine Interesse wesentliche Existenz erhielten. So wurde der humorvolle Schwabe Notker ihm zum größten Lyriker des frühen lateinischen Mittelalters. In Ekkehards ‚Waltharius' hat er ein geniales Kunstwerk bewundert, eines der größten, die unsre Nation hervorgebracht hat. Der ‚Rudlieb' wird ihm zum großen, für die nalige Zeit modernen Lebensroman. Die Untersuchungen von mann Reich über den Mimus als poetische Quelle werden schnell tief verarbeitet und allzu leidenschaftlich vertreten. Mimische ze mögen am Uranfang des Mimus gestanden haben, und es g auch aus ihnen in vorgeschichtlicher Zeit ein kleines burleskes ksdrama entstanden sein. Die griechischen Jongleure, die im

vierten und fünften Jahrhundert vor Christus bereits, wie später zu tausenden, die Welt durchschwärmten, mögen diese Possen zu gauklerischen Darbietungen benutzt haben; aber der berufsmäßige Stand von Mimen hat sich kaum hieraus allein entwickelt. Der Schauspieler des klassischen Dramas war und blieb keineswegs ein ehrenwerter Bürger, wie ja denn Kayßler seinen Kollegen noch heute ein Bohème-Dasein als notwendig vindizieren will. Die Rechtsgeschichte lehrt, daß der Schauspieler bis in die jüngste Zeit rechtlich außerhalb der bürgerlichen Rechtsordnung gestellt war. Die Typen des Dramas und die Abwechslung im sprachlichen Ausdruck gehen auf die älteste Zeit zurück und haben mit den herumziehenden Coupletsängern nichts zu tun. Wenn die christlichen Kirchenväter, allen voran Johannes Chrysostomus, jeden Christen, der ins Theater ging, als Knechte des Satans erklärt und exkommuniziert haben, so bezog sich diese Auffassung auf alle Gattungen theatralischer Betätigung. Winterfeld griff die richtigen Gedanken in den Darlegungen über den Mimus auf und sprach von ihrer ganz ungeheuern Bedeutung für Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Seine Übersetzungen sind vom philologischen Standpunkt aus bewundernswert; aber schließlich verschönern sie Geist und Original. Das lag einfach daran, daß er sich in die Urbilder verliebt hatte und nun einen möglichst vollkommenen Ausdruck für die Gefühle suchte und fand, die ihn bei der Lektüre bewegt hatten. Wenn wir seine prägnanten Schlüsse lesen, so sind es doch immer seine eigenen Gedanken und Ausdrucksformen, die uns gefallen, und die er in seine Dichter hineingelegt hat.

Als ein Beispiel seiner Übersetzungskunst sei eine auch inhaltlich interessante Stelle aus dem ‚Rudlieb' wiedergegeben:

„‚Gleich wie den Finger dir umflicht
Der goldne Ring, so sollst du mir
Die Treue halten für und für —
Sonst muß dein Haupt verfallen sein.'
Dem Fräulein leuchtet das nicht ein.
Sie spricht: ‚Das ziemte wahrlich schlecht!
Für beide gelte gleiches Recht.
Ei, sag', wie käm ich wohl dazu,
Daß ich mehr Treue hielt' als du?
Mach dir das Ding gefälligst klar:
Wie stands beim ersten Menschenpaar?
Die Rippe nahm aus Adams Leib
Der liebe Gott und schuf das Weib;
Allein er hat mit Vorbedacht
Nur Eine Eva draus gemacht.
Zu der hat Adam sich bekannt,

Daß sie mit seinem Fleisch verwandt:
Wo hast du je davon gelesen,—
Daß eine zweite dagewesen?
Du läßt dich selbst mit Dirnen ein —
Bloß deine Frau soll keine sein.
Nein, Bester, das ist nichts für mich.
Tu, was du willst, nur tu's für dich.'"

Die Arbeit, die Winterfeld in den letzten Jahren fast ganz erfüllt und ihm den größten Erfolg gebracht hat, ist seine Ausgabe der Dramen von Hrotsvit, der Nonne des Klosters Gandersheim, nebst den Aufsätzen über diese Dramen. Die begabte Nonne Roswitha, die um 935 zur Zeit der ersten beiden Ottonen dichtet, verdrängt die Komödien des Terenz und will an ihre Stelle Stoffe mit moralischer Tendenz setzen. Es ist dabei interessant, wie es in den Werken dieser geistlichen Dame nur so wimmelt von Dirnen, Freudenhäusern, Leichenschändungen und andern höchst unappetitlichen Dingen. Diese Stoffwahl bleibt auch sonderbar, wenn man sich die Nonne nicht als heißblütiges Mädchen, sondern als gesetzte Matrone mit einem frommen Zug um den Mund vorstellt. Ich habe selbst für Winterfeld eines ihrer Werke, den ‚Gallican', übersetzt, und kann die Begeisterung Winterfelds und seiner engern Fachgenossen für die Werke der Dichterin nicht teilen. Ihre Bedeutung ist relativ, an Zeit und Umständen zu messen. Der dramatische Impuls fehlt. Alles, was die Hörer aufrühren müßte, wird mit dürren Worten erzählt oder liegt zwischen den Szenen. Es kommt hinzu, daß ja die Nonne antike Vorbilder gekannt hat, daß also ihre Schöpfungen, trotz Mut und Begabung, nicht ursprünglich wirken. Aber auch hier hat sich Winterfeld wieder in seinen Stoff verliebt und dieser schemenhaften Gestalt sein kräftiges Leben eingehaucht.

Und die Beschäftigung mit dieser gebildeten Frau führt ihn nun weiter zur Frauendichtung überhaupt. Er lernt die heilige Hildegard und Annette von Droste-Hülshoff kennen und schätzen. Und befaßt sich wiederum am Ende so eindringlich mit den anmutigen Gedichten von Agnes Miegel, daß er sich mit seiner ganzen Reinheit und Zärtlichkeit in die Dichterin selbst verliebt. Es ist sehr richtig und hübsch, wenn Reich sagt: „Unserm Professor war alles Literarische nicht einfach Literatur und Papier: er nahm es ernst, vielleicht allzu ernst, ihm war es Bekenntnis der Seele und des Lebens und damit persönlichstes Erlebnis." In der jungen Dichterin glaubte er ein gleichgestimmtes Herz gefunden zu haben und wurde selbst über dieser Liebe zum Dichter. Seine Gedichte sind innig und wirken wie erstarrte Leidenschaften. Er bietet der jungen Dichterin seine Hand; aber er findet nur kühle Zurück-

weisung. Sie glaubt nicht an so viel Liebe, Edelmut und Übersinnlichkeit. Sie schildert ihre Werke als ein leeres Spiel der Phantasie. Über diese Enttäuschung ist Winterfeld nicht mehr hinweggekommen. Als er gestorben war, öffnete man sein Testament. Er hatte alles, was er an irdischen Werten besaß, der geliebten Frau hinterlassen.

England / von Peter Altenberg

Soll ich wieder einmal eine Hymne anstimmen zum Preis und Lob aller dieser herrlichen, bettelarmen, unwissenden und dennoch höchstkultivierten englischen Tänzerinnen aus den Tanztruppen?! Soll ich sagen, daß, trotzdem sie vielleicht nur die Töchter von Matrosen, Polizeiwachleuten, Hausbesorgern sind, sie das bescheidenste, vornehmste, keuscheste, unkoketteste, un-männersüchtigste, un-geldgierigste Benehmen haben?! Im Gegensatz zur Französin und andern uns näher liegenden Nationen?!? Es sind Jollies, Püppchen, zart und ergeben, dankbar, freundschaftlich, verständnisvoll, anmutig, originell und ihre eigene Welt durchlebend, sogar durchtrauernd! Erstaunt sind sie, daß die Männer größtenteils so frech und dumm, eitel und noch etwas andres sind. Aber sie können sich, Gott sei Dank, nicht helfen, verändern nicht ihr süß-kindliches Sein! Soll ich die Romaine-Truppe erwähnen, mit der edlen Lilly Romaine, die mir aus Rom geschrieben hat: seitdem sie in der Peterskirche war, könne sie nicht mehr so leicht und fröhlich abends tanzen?!? Die Ismay-Truppe mit Ida und Beatrice Ismay, die sagten: „Oh, der böse Publikum war heute sehr gegen uns, kein Applaus, wir wollen nicht soupieren, kein Appetit, wenn man uns nicht gern hat!" Und die Sechzehnjährige mit braunen dicken Locken sagte zu mir: „Oh bitte, kann ich einen Moment stören?!" „Gewiß!" sagte ich. „Oh bitte, ist es richtig, daß Sie sind a most clever poet of Vienna?!" „Ob clever, weiß ich nicht, aber poet, no ja!" „Oh bitte, wir haben auch sehr große Dichter bei uns in England!" „Gewiß, natürlich, ich weiß!" „Zum Beispiel ein gewisser Shakespeare." „Ja, ein bedeutender Mensch!" „Er ist leider schon gestorben!" „Ja, schade um ihn, grade solche Leute müssen weggehen!?" „Es muß eine angenehme Arbeit sein, zu dichten!" „Ja, es ist nicht unangenehm!" „Man darf arbeiten, wann man will, nicht wahr?! Wir müssen auch arbeiten, aber zu einer bestimmten Stunde, elf Uhr abends. Sie arbeite[illegible] scheinlich in der Früh?!" „Nein, in der Früh schlafe ich." [illegible] Mittags, wenn die Sonne hell und schön vorhanden ist?!" „Nein [illegible] schlafe ich auch noch." „Immerhin, ein Dichter ist frei, er i[illegible] Vogel." „Ja, das ist er!" sagte ich. Ich wäre gern vor diesem [illegible] hingekniet und hätte ihr gern ein Rumpsteak mit potatoe[illegible]

Othello

Othello, der Mohr von Venedig. Also sieht man bei Reinhardt zunächst Venedig. Eine schmale Wasserstraße führt zu Brabantios Haus, zu dem sich Jago und Rodrigo auf einer Gondel vorwärts stoßen. Geschrei, Getümmel, Aufbruch: eine andre schmale Wasserstraße führt zu Othellos Haus, vor das nach einander die Gruppe um Jago, die Gruppe um Cassio und die Gruppe um Brabantio gelangt. Ein wüstes Handgemenge, und man wird noch diese Nacht die Händel vor den Herzog bringen, der ja ohnehin Othello rufen ließ. Es sind zwei kurze einleitende Szenen, wie Reinhardt sie hundertmal zu geben hatte, und für die er trotzdem wieder einen neuen Ton, eine besondere Farbe, das charakteristische Tempo von fliegender, atemloser Hitzigkeit gefunden hat. Man muß das Elend deutscher Theaterspielerei zwanzig Jahre lang erlebt haben, muß wissen, wie auf allen Bühnen alle Stücke über einen Leisten geschlagen werden, um nach ein paar Sätzen schon entzückt zu sein. Es fängt so an, wie selbst bei Reinhardt nur die größten Abende anfangen; und so gehts weiter. Mit der Sitzung der Signoria beweist Reinhardt, daß man sich, bei der Unfähigkeit unsrer Schablonenregie, nur an die Wirklichkeit zu halten braucht, um — nicht den Eindruck der Wirklichkeit, sondern den Eindruck von Phantastik zu erwecken. Sonst merkt man dieser Sitzung niemals an, daß sie in der Nacht stattfindet, und daß der Herzog einen Grund haben mußte, sie für die Nacht einzuberufen. Bei voller Beleuchtung sagen ein paar schlechte Sprecher ihren Part gemächlich herunter und werden von einem Heldenspieler abgelöst, der aus Othellos Bericht über seine Werbung fast immer ein Deklamationsstück macht. Hier liegt Ungeduld über den zusammengetrommelten Senatoren, die bei notdürftigem Lampenlicht ihre Arbeit tun, durch einander sprechen und zu Brabantio und Othello nicht in dem Verhältnis von Statisten zu Solisten stehen, sondern sich ihnen etwa gleichberechtigt fühlen. Die beiden pflanzen sich denn auch nicht in den Vordergrund. Sie nehmen rechts und links in der Versammlung Platz und springen nur dann auf, wenn sie ihr Gegenstand dahinreißt. Es ist unvermeidlich, ß in jeder Schilderung die Neuartigkeit dieser Inszenierung en Akzent von Wichtigkeit bekommt, den sie keinen Augenblick . Das alles spielt sich ganz anspruchslos ab und eben doch nicht ein Stück Wirklichkeit, sondern wie ein märchenhaftes Nacht-

stück. Wenn alles aufgebrochen ist, faltet sich vor der Rampe ein Vorhang zusammen, und davor entwickelt sich unmittelbar aus dieser Nachtstimmung die Szene zwischen Jago und Rodrigo, für den Reinhardt einen seiner fruchtbarsten Einfälle gehabt hat. Ein Einfall ist es eigentlich gar nicht. Reinhardt hat nur wieder einmal den Skakespeare richtiger gelesen als seine Vorgänger. Rodrigo wird immer als ein physiognomieloser kleiner Venetianer, nicht dumm, nicht klug, nicht gut, nicht böse, nicht warm, nicht kalt, gespielt. Reinhardt sieht ihn als ein närrisches Kerlchen. Durch diese Auffassung sorgt er für ein bißchen Ruhe und ein bißchen Komik nach und vor dem Sturm. „Zieh mit uns in den Krieg: entstell' dein Gesicht durch einen falschen Bart!" rät Jago dem Rodrigo, und aus der simpeln Befolgung dieses Rates entspringt die legitimste Lustigkeit. Es ist Shakespeares Größe, daß bei ihm Tragik und Groteske neben einander her und durch einander gehen. Es ist Reinhardts Größe, daß auch er in dieser Hinsicht alles wagt und alles wagen darf; und es wird zu einem Teilchen diesen belebenden Zwischenspielen zuzuschreiben sein, daß man nach viereinhalb Stunden frisch wie beim Beginn im Theater sitzt und kurz vor Mitternacht die, freilich nicht unentbehrliche, Straßenszene zwischen Cassio, Jago und Rodrigo ungern entbehrt.

Aber so weit sind wir noch nicht. Nach der dritten Szene geht es von Venedig nach Cypern, wo Othello erwartet wird. Im Hintergrund sieht man die Mastbäume der Schiffe über eine Treppe ragen, die zwischen die Befestigungen des Hafens eingelassen ist und die Seefahrer zuerst aufnimmt. Hinter dieser Treppe mag sich unsichtbar das Hafenleben abspielen, das anderwo die ganze Bühne füllt, und um dessentwillen man überall darauf verzichten muß, Jago als Gelegenheitsdichter kennen zu lernen. Hier nicht. Am Fuß der Treppe entfaltet sich dieses Geplauder, und auf ihrer Höhe findet das glühendste Wiedersehen statt, das Shakespeare gedichtet hat, und das Reinhardt weder abkürzt noch abkühlt. Bis gegen den Schluß hin sind dann alle — bei Shakespeare auf verschiedene Schauplätze verstreuten — Szenen in die vielverzweigte Halle des mächtigen Schlosses gelegt. Hinten und rechts führen Türen ins Freie; links führen Stufen zu einer Galerie, auf der Othello Jago und Cassio belauschen wird; und von dieser Galerie führt wieder links eine Tür in Othellos und Desdemonas Zimmer, führt in der Mitte ein Gang den Rodrigo zum betrunkenen Cassio, führen zur Seite dieses Ganges Stufen in den zweiten

Stock. Es ist nicht überflüssig, diese Halle (die, wie die ganze Ausstattung, von Ernst Stern stammt) so ausführlich zu beschreiben. Sie ist ein Muster von Schönheit und szenischer Zweckmäßigkeit und wird nie eintönig. Hierher hat sich von der Straße oder aus einem Zimmer das Gelage gezogen, an dessen Ausmalung nicht bloß trinkfeste Gemüter ihre Freude haben werden, und das in einem wilden Tanz des Jago gipfelt. Hier entspinnt sich aus dem Gelage der verhängnisvolle Kampf, den wieder Jago anzettelt; und hier macht Othello alle Phasen vom strahlenden Glück bis zur fressenden Qual durch. Erst dicht vor der Katastrophe wechselt das Bild. Vor einem Vorhang, dessen sattes Gelb hoffentlich nicht andeuten soll, daß wir in einem Drama der Eifersucht sind, beschimpft der entfesselte Othello Desdemonen, verschwört sich Jago mit Rodrigo. Hinter diesem Vorhang liegt das Schlafzimmer, dessen Wände aus stumpfrotem Tuch gestrafft sind, und in dem der Mohr sein Weib ohne die mindeste Rücksicht auf die Nerven moderner Zuschauer mordet. In einer schwachen Vorstellung hätte man sich diesen Mangel an Rücksicht vielleicht nicht gefallen lassen. Die Bannkraft dieser Vorstellung aber war im Lauf des Abends so unentrinnbar geworden, daß man sich jeder Zumutung unterworfen hätte, weil man ihrer unantastbaren künstlerischen Absicht sicher gewesen wäre.

Grade hier freilich wäre eine noch so großartige Regiekunst ohne eine ebenso großartige Schauspielkunst machtlos. Wenn eine Tragödie, dann ist diese auf Einzelschicksale gestellt. Die Aufgabe ist, jedes dieser Schicksale so tief wie möglich für sich tönen zu lassen und sie alle zu einer gewaltigen Symphonie zusammenzustimmen. Nicht immer hat sich Reinhardts Fähigkeit, seine Schauspieler zu meistern, an einem durchweg würdigen Material üben können. Die Unvollkommenheit einer Vorstellung war gewöhnlich auf die Unvollkommenheit dieses Materials zurückzuführen. Diesmal ist es — nicht durchweg vollkommen, aber selbst im ungünstigsten Fall durchaus zulänglich. Bei Herrn Daneggers festem, gebräuntem, bildhübschem Cassio ist Othellos Eifersucht begreiflich. Brabantios Gram ist von so wilder Art, daß es von jeher verkehrt war, einen wackligen Theatergreis aus ihm zu machen. Herr Diegelmann sieht aus wie der alte Björnson und hat die Jähzornsanfälle, die Shakespeare vorschreibt. Herr Biensfeldt ist Rodrigo, verfehlt keine Pointe und hat doch den Takt, ohne den Reinhardts Auffassung der Figur zu einer Stillosigkeit würde und undurchführ-

bar wäre. Beleuchtet der Glanz der drei Hauptdarsteller auch die namenlosen Nebendarsteller oder hat Reinhardt sie so weit gefördert: ich entdecke in diesen Nebendarstellungen Feinheiten, die dazu beitragen mögen, jedem Auftritt einen solchen Grad von Intimität zu geben. Glanz ist allerdings nicht das richtige Wort. Es ist die Tugend unsrer Desdemona, wie sie es sein soll, daß sie gar nicht glänzt. Die Heims ist ganz Schlichtheit, ganz Lieblichkeit, ganz Unanrührbarkeit. Sie ist hier als Gestalterin besonders hoch zu schätzen; denn im Anfang deuten ein paar derbe Töne darauf hin, und wir wissens ja von frühern Rollen her, daß sie alles für die Emilia hätte. Diese Töne verlieren sich schnell, und vom zweiten Akt an ist sie nichts als Desdemona. Als sie im Schlußakt das Lied von der Weide sang, hätte man zum Schmierengast werden und den gemeinen Jago prügeln mögen. Der ist Winterstein. Die Überraschung des Abends. Man war, bei aller Sympathie für einen so wahrheitsliebenden Künstler, der sich nie überspannte, nie lauter wurde, als er werden durfte, und an jedem Platz seine Schuldigkeit tat, mit der Zeit der Meinung geworden, daß dies zugleich eine Schwäche sei: daß der Schauspieler Winterstein die Bestimmung habe, seine Schuldigkeit zu tun und nicht allzuviel darüber. Wenn er als Hohenzollern, Kent, Horatio schlechthin herrlich war, so schien das diese Meinung eher zu bestätigen als in Frage zu stellen: die treuen Diener ihrer Herren wirkten wie Spiegelbilder eines ungemein zuverlässigen Ensemblespielers, der nicht in die erste Reihe rückte, weil er da eben nicht hingehörte. Nun zeigt sich, daß er da doch hingehört. Er hat die Riesenrolle des Jago nicht etwa bloß bewältigt, sondern ohne Künstelei aus seiner schlichten Natur in allen Phasen so saftig, so schlagkräftig, so überzeugend gegeben, daß ihm für die Zukunft eine völlig neuartige Beschäftigung gebührt. Dabei ist leichter zu sagen, was Winterstein hier unterläßt, als was er leistet. Er gleicht in nichts dem sogenannten Charakterspieler, der den Jago irgendwo zwischen Marinelli und Mephisto unterbrachte, und dem kaum der schwerfälligste Othello auf den Leim gegangen wäre. Winterstein ist die Vertrauenswürdigkeit, die Biederkeit, die Treuherzigkeit selbst. Kein Italiener der Renaissance (den Shakespeare nicht gestaltet hat, den aber r[illegible]ht Moissi auf seine Weise glaubhaft machen würde): ein Lan[illegible]t, ein Vierschröter, ein Stiernacken, ein schwarzbärtiger, [illegible]d breit ausschreitender, plump lachender, sauf- und ra[illegible]er Gewaltskerl mit großen roten Händen und überhaupt a[illegible]en

und zweiten Blick viel zu massiv, um eine feine Intrige auszuhecken und durchzuführen. Wie wenige Jagos braucht dieser die Monologe. Da erweist er sich nicht als Teufel, als lockender Dämon, als gleißende Schlange, sondern einfach als schlechter Mensch, als Unmensch, als kalter Schurke, der seinen Vorteil will, und der kann, was er will, weil Desdemona übertrieben dumm ist und Othello . . .

Othello zerfällt in einen stolzen, arglosen, vertrauensvollen, schamhaften und in einen vergifteten, entwurzelten, zerrissenen und zerreißenden Mann. Bassermann fängt in seiner ersten Szene zu sprechen und zu lachen an, und es geht ein Strom von Gutartigkeit, Gutmütigkeit, Gütigkeit von ihm aus. Seine Rede klingt wie ein ungesungener Niggersong. Der dunkelgurrende Ton würde einen Blinden über die exotische Herkunft dieses Menschen orientieren. Sein Lachen, das tief aus der Brust hervorgurgelt, zeugt von seiner Weltfremdheit, von der Unschuld seines Herzens. Ein Kind, ein großes, ahnungsloses Kind. Ein Kind und ein Mann, die beste Mischung. Man muß ihn lieben. Auch eine Desdemona muß ihn lieben. Er ist nicht im geringsten häßlich. Sein Negerhaar weist, weil seine Jahre sich schon abwärts senken, weiße Streifen auf, die ihn sozusagen interessant machen. Ihm fehlt die leichte Umgangsgabe, und darum ringt er sich die Sätze langsam ab. Er hat die deiktische Art primitiver Völker. Wenn er von Menschen spricht, deren Köpfe unter ihren Schultern wachsen, so stellt er das den Senatoren förmlich dar. In seiner Liebe zu Desdemona ist eine Dankbarkeit, die immer wieder überquillt, und die Glut des Afrikaners, der er ist. In der Liebe dieses Othello ist aber auch ein spielerischer Humor, die rührende Possierlichkeit eines täppischen jungen Hundes. Wie er sich mit Desdemona herumneckt, so lange er ihr noch nicht mißtraut: das ist vom zartesten Komödienschimmer überhaucht. Unmittelbar nach diesem kleinen Lustspiel-Intermezzo beginnt dem Jago die Geschichte nicht zu gefallen, und wir werden als Zuschauer von Bassermanns Othello Zuschauer einer psychologischen Analyse, an der vor dreieinhalb Jahren nicht die Seelenkenntnis und die haarfeine Detailmalerei des Schauspielers neu war, wohl aber ein ganz großer Zug, eine Heldenhaftigkeit ... eine physische Unermüdlichkeit, ohne welche die fortschreitende ...rrüttung und Selbstvernichtung dieses riesenhaften Menschen ...m überzeugend zu machen wäre. Othello weiß: wenn Desdemona ... nicht liebt, dann kehrt das alte Chaos wieder. Matkowsky ...ich das ganz dumpf, wie in der Gewißheit, daß es wiederkehren

wird. Bassermann wehrt den Gedanken anfangs lächelnd von sich ab. Um so fürchterlicher ist sein Sturz. Abwechselnd bebt und wütet er. Es ist erschütternd, wie Bassermann verstört an einer Mauer entlangschleicht, wie er sich totwund eine Treppe hinaufquält, wie er rasend ausbricht und erschreckt innehält, wie er sich in eiskaltem Hohn Desdemonens Reiz objektiviert, und wie er zum letzten Mal Haltung gewinnt, da ihm Lodovicos Ankunft gemeldet wird. Dann ist es zu Ende, dann kehrt das alte Chaos wieder, dann mordet er sie und sich. Und dann hat man wieder, wie am ersten Abend, einen Schleier vor den Augen und kann zum Glück nicht weiter ‚kritisieren'.

Für Eine / von Paul Mayer

I.

Weil Du den Mund auf meine Lippen preßt,
Sind mir die Tage nur ein ewig Fest.

Weil Du mich hüllst in Deines Leibes Vließ,
Bin ich ein Kind und glaub' ans Paradies.

Weil Du Dich jubelnd meinem Wunsch geliehn,
Bin ich Dein Heiland und Dein Harlekin.

II.

Jetzt sind wie Guirlanden
Die Zeiten gereiht,
Da wir uns fanden
Aus Einsamkeit.

Du hältst die Monstranzen
Der Gnade bereit:
Ins Glück zu tanzen,
Sind wir geweiht.

III.

Mondglanz umwebt
Dich wunderbar.
Mein Mund verklebt
In Deinem Haar.

Neuschnee fällt weich.
Dein Angesicht
Wird wieder bleich.
Und niemand spricht.

Franz Molnár / von Ernst Goth

Eine Portraitskizze

Eine Zeitschrift bat ihn jüngst um eine Selbstbiographie. Er schrieb: „Am zwölften Januar 1878 bin ich in Budapest geboren. Hierauf folgten fünf Jahre Pause, dann besuchte ich sechzehn Jahre lang ununterbrochen verschiedene Schulen. Die meiste Zeit, acht Jahre, habe ich im budapester Reformierten Gymnasium, die wenigste an der königlichen Universität verbracht, von der ich mich wegen Raummangels ins ‚Café Central' zurückzog. Ein Jahr verbrachte ich an der Universität Genf, wo ich mich mit Kriminalistik und Statistik befaßte. 1896 erschien ich unerwartet in der Redaktion des ‚Pesti Hirlap' mit dem Entschluß, Journalist zu werden. Doch der damalige Redakteur war eben auf der Jagd, ich wartete, bis er heimkehrte, und so konnte ich meine Stellung erst nach vierzehn Jahren einnehmen; ich bekleide sie noch heute. Die dazwischenliegende Zeit verbrachte ich beim ‚Budapesti Naplo' und beim ‚Pesti Naplo'."

In diesen vierzehn Jahren hat Franz Molnár ein neues journalistisches Genre geschaffen und — so daneben — Budapest entdeckt. Er schrieb kurze Dialogskizzen, die an irgend eine Aktualität anknüpften: Stubenmädchen unterhielten sich darin über ihre Herrschaften und die Zustände des Haushaltes, Dienstmänner tauschten politische Ansichten aus, Falschspieler und Winkelagenten führten Fachgespräche, Börseaner, Kokotten, Jourjünglinge, Backfische traten auf — und alle diese Dialoge sprühten von erlauschter Echtheit und Lebendigkeit, gaben in prägnantester Form so plastische Eindrücke vom Empfindungsleben, vom Denken, von der Vorstellungswelt dieser Menschen, deren aller Existenz ja von der Großstadt in ganz spezifischer Weise geformt war, daß man mit einem Mal erkannte: Hier ist Budapest. Nur hier. In diesen Gestalten, in diesen Gesprächen lebt mit unerhörter, mit phonographischer Treue der Alltag dieser merkwürdigen jugendfrischen und dekadenten, geldarmen und genußgierigen Stadt auf, die orientalisch lässige Behaglichkeit mit pariserisch witziger Agilität vereint, in deren Sprache und Bevölkerung magyarische, deutsche, slawische, jüdische Elemente ganz besondere Mischungen eingehen, die lange nicht mehr zum Osten und noch immer nicht recht zum Westen gehört. Molnár hatte sie entdeckt. Er war der erste Schriftsteller, der sozusagen im budapester Asphalt wurzelte. Und er hatte nicht nur das Auge und das Ohr für das Charakteristische; er hatte auch den Sinn für das Drollige, Lustige, Verzerrte, Verballhornte in den Gesprächen all dieser Figuren. Und er unterstrich es, gab seinen eigenen, schlagkräftig

frechen Gaminwitz dazu. Diese kleinen Dialogskizzen, die er mit unbegreiflicher Fruchtbarkeit produzierte — Jahre hindurch kam täglich eine neue — wurden bald verschlungen, machten ihn rasch bekannt, berühmt, von Verlegern umworben. Sie sind meiner Ansicht nach bis heute das Beste, was er geschrieben, sicherlich sein Eigenstes, sein Echtestes.

Zwischendurch merkte man gelegentlich, daß auch hinte. seinem, wie hinter jedem wahren Humor Gemüt stecke. Unsentimental, ein wenig karikiert zeigte es sich in den kleinen Dialogen, worin Molnár Schulkinder auftreten ließ. Auch hier eine verblüffende Fähigkeit, sich in die Psyche des budapester Pennälers einzuleben, seine Sprache zu erhaschen. Die Amüsements, die geheimen Unternehmungen und Organisationen Zehn- und Zwölfjähriger wurden da mit vollem Verständnis ihrer Bedeutung und Wichtigkeit für die Teilnehmer behandelt. Und vom selben Standpunkt zeichnete er sehr kundig mancherlei Regungen des ‚Frühlingserwachens‘, doch ohne die anklägerische Wucht Wedekinds, mehr mit leiser neidvoller Sehnsucht nach dem verlorenen Kinderland. Witzig und belustigend blieb auch hier dieses stets bewußt unternommene Hinabsteigen zur Kinderprimitivität, dieses Sichzurückschrauben, bei dem der Erwachsene, Wissende mit manchem Detail die Eltern traf — die im Caféhaus sitzen oder ihren Mund vor den Kindern nicht hüten.

In diesen Dialogen liegen alle seine spätern Werke beschlossen. Er sammelte hier sein Material, er übte die Fertigkeit, in knappen Gesprächswendungen Lebensperspektiven aufblitzen zu lassen, und er lernte, wohl selbst erstaunt, Budapest kennen, die lüsterne, lebenshungrige, zu rechter Arbeit noch unfähige, die ‚Hungrige Stadt‘, wie er sie in seinem ersten Roman nannte. Dort wird ein simpler Bankjüngling durch eine fantastische Milliardenheirat zum reichsten Mann in ganz Budapest. Und der Roman zeigt nun den Tanz, den die Stadt um dieses goldene Kalb aufführt. Wie der junge Mann einfach alles mühelos erreicht, weil für Geld in Budapest eben alles erreichbar ist: Stellungen, politische Macht, Popularität, Begeisterung, Ehrungen — alles. Molnárs bisher nur mild scherzende Satire ballt sich hier zu bitterm Zorn zusammen. Wenn man ihm das vielfach übertreibende und rücksichtslose Buch nicht lange verübelt hat, so war es, w il man später oft einsehen mußte, daß dieser Zorn der Zorn enttäuschter Liebe war.

Aus den Kinderdialogen erwuchs sein feinstes B[illegible] Roman: ‚Die Jungens aus der Paulgasse‘. Es ist ein moder[illegible] Kinderepos. Die Geschichte des Kampfes, den die Klasse A mit Klasse B um den Spielplatz auf einem leeren Baugrund f[illegible] Ein Kampf, der genau so reich an Heldenmut, Aufopferung, Be[illegible] an hunderterlei Episoden aller Art ist, wie irgend einer, [illegible]

nicht zwei Klassen des Untergymnasiums, sondern zwei Landarmeen sich gegenüberstehen. Es ist ein Standpunkt denkbar, von dem aus beide gleich belanglos sind. Dieses Buch aber ist köstlich in seiner ungekünstelten Frische, in seiner Lebensfülle, in seinem Wissen um all die Dinge, die wir heute belächeln, und die doch einmal unsre Kindheit ausmachten.

Schon hier entfaltete sich die frei und leicht hinströmende Gabe des Erzählens. Und wenngleich Molnár bald die Bühne lockte — er hatte immer Menschen in Gesprächen, in wechselseitigen Beziehungen gezeichnet — so stehen dennoch seine erfolgreichen Theaterstücke, ‚Der Teufel‘ und ‚Der Leibgardist‘, an der Peripherie seines reifen Schaffens. So lustig dort auch die paradoxen Mots auseinanderknallen, so lebhaft die Pointen aufblitzen — diese Stücke bergen wenig von seinem Wesen. Sie sind auf kaltem Wege entstanden. Man hat das Gefühl: er kann das auch. Sein wahres Können gibt sich nun in einem Novellenband: ‚Musik‘ aus. Zum ersten Mal geht hier das Gefühl unverschnörkelt, nicht mehr verschämt in die Tiefe, zum ersten Mal wird die Episode logisch im Gefüge notwendigen Geschehens verankert. Menschen gehen hier um, die nicht mehr bloß erschaut, die schon erlebt waren, die zu Symbolen einer Lebensanschauung, eines Lebensgefühls wurden, wie es nur Budapest zeitigt. Und immer ist die Fabel amüsant, straff gebaut, aber mit nonchalanter Glätte erzählt. Bei den Liebesgeschichten erinnert manchmal ein leiser Ton lächelnder Melancholie von fern an Maupassant. Eine Äußerlichkeit fördert den Anklang: in diese Novellen spielt die Donau fast so oft hinein, wie bei Maupassant die Seine. Eine der besten hieß: ‚Ein Ammenmärchen‘ und schildert Leben und Himmelsfahrt eines Tunichtsgutes aus der Vorstadt Budapests — es war die erste Form der dramatischen Legende ‚Liliom‘, die unlängst in Berlin gespielt worden ist.

Molnár ist in Budapest populär und beliebt wie kein zweiter aus der gleichen Generation. Doch nicht als der Autor jener Stücke, die im Ausland durchgedrungen sind, sondern als erster Verkünder des budapester Argots, als literarischer Repräsentant dieser Stadt, die bis dahin für das Schrifttum einfach nicht da war. Dann auch als ihr witzigster und schärfster Kritiker. Denn Molnár ist immer noch Journalist, läßt allsonntäglich im ‚Pesti Hirlap‘ — dem ansonsten unerfreulichsten aller budapester Blätter — eine ausführliche Conférence erscheinen, worin er mit prachtvoll agressiver Entrüstung auf die Kulturlosigkeiten dieser Stadt, die er liebt, die er bessern möchte, losgeht. Die Peitsche, die er schwingt, ist stahlhart, aber sie ist mit zu viel Schellen behängt. Hieb auf Hieb sitzt — aber die Getroffenen vergnügen sich lachend an dem Geist, an der Verve, womit die Hiebe geführt werden.

Von diesem Molnár weiß man außerhalb Ungarns so gut wie nichts. Man kennt ihn als geschickten, als ‚gerissenen' Fabrikanten zugkräftiger Theaterware, die er in aufrichtigen Stunden wahrscheinlich selbst geringschätzt (trotzdem sie ihn zum wohlhabenden Mann gemacht hat). Und man wird den andern, den bessern, den eigentlichen Molnár nicht früher kennen lernen, als bis er und mit ihm alle begabten jüngern Schriftsteller Ungarns energisch gegen die schleuderhaften, alle Persönlichkeitswerte vernichtenden Übersetzungen protestieren, die von talent- und gewissenlosen Zeilenschindern jetzt auf den deutschen Büchermarkt geworfen und von ahnungslosen, leicht zu betrügenden Verlegern aufgegriffen werden.

Bilanz von Hamburg / von Arthur Sakheim

Das war ein Jährchen! Nun hat man es bald überstanden. Bollwerk und Säulen schwinden. Mir geziemt nicht, darob zu klagen. Es sei denn um Richard Homann, der ein feiner und phantasievoller Schauspieler war. Bürgerliche Romantik sozusagen. Er hatte einen kindlichen Humor und zarte Einfälle. Er spielte Benedix, Wedekind und französische Komödie. Aber ich mußte oft an den alten Goldoni denken, der Richard Homann erzeugt haben könnte. Im Märchenlustspiel gab er sein Bestes, ein gutartiges Rumpelstilzchen. Paul Flashar vermochte sich den Nebensächlichkeiten einer modernen und inzwischen abgetanen Theatralik anzupassen. Er war eine feuilletonistische, eine Pointen-Begabung, mit viel Sinn für das Spielzeugmäßige. Ludwig Max war mir in seinen höhern Momenten ein nach Hamburg verpflanzter Pantalone. Denn keineswegs kam er mit Haut und Haaren von der deutschen Posse her. Es lebte auch ein Tropfen sinnlicher, südlicher Lustigkeit in ihm, und das Handwerk, die witzige Mache, das Ewig-Kadelburgische, ließ man eben deswegen lächelnd gewähren.

Käthe Franck-Witt zieht sich mitnichten aufs Altenteil zurück, und solches wäre ja auch, weiß Gott, verfrüht. Aber das hamburger Thaliatheater verliert eine Attraktion. Diese Schauspielerin ist eine große Niedlichkeit. Sie hat ein lebendiges, freundliches Talent, Charme und Sentimentalität, Eleganz und Takt. War sie den Hamburgern der Inbegriff des Pariserischen, so braucht sie darum doch nicht den Berlinern der Inbegriff des Hamburgischen zu schei
Einigen wir uns auf Dresden. Käthe Franck-Witts Zarin Ka
rina schmeckte nach der Aurora von Königsmark. Hamburg verl
auch Daisy Orska, mit der Geheimrat Grube nichts anzufar
wußte — ein denkendes Wesen, schnörkelhaft-pompös, eine
pathische Kunstgewerblerin, die sich schon durch das Leben h

trippeln wird. Ferner Vally von Küstenfeld, eine Wendla Bergmann mit Seele und eine feine Wildenten-Hedwig. Frau von Küstenfeld ist die berufene Darstellerin im Leben distinguiert resoluter, in der Erotik gebrechlich resignierender Mädchen von Kultur. Dem Doktor Loewenfeld lag ihr Talent nicht. Seine mathematisch klare Theatralik liebt andre Werte.

Sein kommerzieller Erfolg hieß: ‚Als ich noch im Flügelkleide‘. Was die Kunst anbetrifft, so bin ich weit weniger als Löwenfeld von der Überlegenheit der höhern Tricks und Regieprozeduren — sagen wir: pariserischer Provenienz über die ganze Wahrheit und das Evangelium der Moskowiter überzeugt. Loewenfeld hält es bewußt mit dem Schein und könnte gute Wirkungen mit beweglichen, klardenkenden, zungenfertigen Schauspielern erzielen. Sein Nebenregisseur Bruegmann ist eine nervöse, delikate und umsichtige Intelligenz. Mitunter, wie im ‚Wundermädchen von Berlin‘, spürt man, wie der schmiegsame Jakobowski-Ton Bruegmanns mit den kräftigen Pointen Loewenfelds kollidiert.

Unter Loewenfelds Darstellern seien diesmal drei Damen fixiert. Margarete Conrad, die ihre Mittel streng und vernünftig überwacht und durch ihren Geschmack vor schlimmeren Entgleisungen bewahrt wird. Sie hat Haltung und Kultur, aber keine Ursprünglichkeit. Wunderlich wirkt Ottilie Nesper, ein erstarrtes Temperament — interessant, wenn man es ganz und gar nicht erwartet, wie einmal in Strindbergs ‚Wetterleuchten‘, und unzulänglich, wenn man ihr den Menschen zutraut, wie als Rhodope. Unberechenbar, also merkwürdig. Gertrud de Lalsky ist ganz gewiß mehr als eine durchschnittliche Salondame. Wahrscheinlich fehlt da jemand, der eine gewisse Gereiztheit, eigentümliche Sarkasmen, die plötzlich und gleichsam unwillig aus einer ihrer molligen Leistungen durchblitzen, artistisch ausprägt.

Von Leopold Jeßners diesjährigen Inszenierungen werde ich Arno Holzens ‚Sonnenfinsternis‘ nicht vergessen, schon um des Dichters willen. Adolf Pauls ‚Triumph der Pompadour‘ und Galsworthys ‚Justiz‘ interessierten zum mindesten als problematische Regiewerke. Jeßner ist (hierin Baron Berger verwandt) mehr als seine jeweilige Leistung. In ihm hadert der Wille zur großartigen Geste mit dem ehrlichen Sinn für wilde Fragen. Er ist eine Künstlernatur, schon weil die Kunst ihm Qual bereitet, weil er das Inferno nnt. Max Grube aber hüpft über Abgründe und hat seinen soliden uf. In Hamburg kann man ihn bald gemäßigt modern, bald artnäckig historisierend genießen. Seinen Shakespeare-Zyklus imägnierte er mit alter Erfahrung und eifriger Arbeit. Am besten langen ‚Heinrich der Sechste‘ und ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘; se wurde auf einem elisabethanischen Schaugerüste gespielt.

Grube ist ein philologisch orientierter Histrione. Die Wohlwollenden sagen: Tradition, die Böswilligen: Kitsch. Seine elisabethanische Bühne wirkt beinah echt; Hebbels ‚Rubin' hätte von Dingelstedt inszeniert sein können. Wohl ihm: vielleicht liegt auch hier die Stärke in der Schwäche begraben. Am Ende könnte er uns mit Plautus und Terenz altrömisch und mit Lope spanisch kommen. Auch eine Revue der schauspielerischen Stile von Roscius über die Masken der commedia dell' arte, Molière, Alt-Hamburg, Alt-Weimar, das alte Burgtheater und bis auf den Herzog Georg schlage ich dem Herrn Geheimrat vor. Ganz ernsthaft. Wozu negieren?! Fruchtbar sei die Kritik, hilfreich und gut.

Ferdinand Bonns Gesammelte Werke / von Ignaz Wrobel

Et hoc meminisse iuvabit

Darf ich voranschicken, daß dies um Himmelswillen keine Polemik ist (die Leichenschändung wäre), und daß hier kein Feldzug gegen einen völlig ungefährlichen Mann geführt werden soll? Ich bitte, mich als Naturforscher ansehen zu wollen, als einen Ausgraber merkwürdiger Dinge, der streng objektiv seine Schmetterlinge, Käfer und Schlangen einregistriert. Und wenn er einmal ein Tier mit sieben Beinen erwischt, so sei es ferne von ihm, Gott zu lästern. Er lächelt nur freundlich und spricht leise das kurze, aber innige Gebet, welches so weise ist und Einem über so viele Dinge hinweghilft: „Das gibts!"

Also daß ich zufällig erst in diesen Tagen hinter die Existenz der vier entzückenden roten Leinenbände — Ferdinand Bonn: Gesammelte Werke (im Xenien-Verlag zu Leipzig) — gekommen bin, ist kein Grund, nicht auch andre an meiner Freude teilnehmen zu lassen. Ich habe die schönen Tage der Regentschaft Ferdinands des Ersten (1905—1907 post Christum natum) nicht miterlebt. Wie immer es war: diese vier Bände sind zum humoristischen Hausschatz des deutschen Volkes zu rechnen. Ein so inniges und restloses Vergnügen kann nur noch Wilhelm Busch gewähren.

Das Ganze ist gewissermaßen die Lebensgeschichte des großen Mannes in Werken und autobiographischen Notizen. Es fängt a[n] mit einem Band Soldatengeschichten, der, sagen wir, illustri[ert] ist, und den man besser unaufgeschnitten liest. Band Zwei: [d]e[r] Clou. Vorn die Reproduktion eines Ölgemäldes, das wundersch[ön] bunt gemalt ist, und in dem Buch zahllose Photographien v[on] Zivilbildern, Theaterportraits, Ferdinand Bonn als . . . u[nd]

jedesmal sieht er ganz anders aus, aber immer gleich süßlich, und hier und da eine Mama oder eine Geliebte. Die Mamas sehen aus, wie man eben 1860 ausgesehen hat, die Geliebten — die eine, zum Beispiel, wie ein Riesenbaby aus dem Panoptikum, und es ist schon begreiflich, wie schöne Dramen man auf sie schreiben mußte. Und ein Drama jagt das andre. Band Drei ist weitaus der stärkste von allen, weil darin die berliner Theaterzeit erzählt wird. ‚Zwei Jahre Theaterdirektor in Berlin. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte. Tagebuchblätter.' Junge, Junge! Es sind richtige Tagebuch-Notizen, von denen man nur nicht weiß, ob sie alle hinterher geschrieben worden sind, und wer ein bißchen Sinn für Kuriositäten und kleine Menschlichkeiten hat, der muß diese Blätter lieben. Bekanntlich ist einem zuhause am wohlsten, wenn der Regen rauscht, und der Reiz dieses großen Humoristen wird wohl auch darin bestehen, daß man vorsichtig den Fuß auf seinen Boden setzt, im Morast versinkt, sich herausarbeitet und sich schleunigst davon machte — wenn das alles Wirklichkeit wäre. Aber, Gott sei Dank, ist es keine, und so schmunzelt man bei der Lektüre immer mehr und kommt schließlich aus dem freudigen Lächeln überhaupt nicht mehr heraus. Wie alle über einander herfallen! Wie einer nach dem andern zum Verräter wird! Wie ohne jedes Bedenken Anhängerinnen, Freunde, Bundesgenossen über Bord geworfen werden, wenns nötig ist, und manchmal auch, wenns nicht nötig ist! Wie in diesem brodelnden Hexenkessel von Eitelkeit, Mimenwahnsinn, Presselärm, Theaterkrachs sich todestraurig gleich einem amerikanischen Clown Ferdinant erhebt, in die Ebene ragt und überhaupt da ist! Man heult. Ein paar Proben: „Reinhold Begas im Zoologischen begegnet. Ich sage ihm, daß ich die ‚Europa' für sein schönstes Werk halte, homerisch. Er freut sich und revanchiert sich, indem er Maria für die schönste Frau in Berlin erklärt. — Ich habe ihr einen dreijährigen Vertrag gegeben. Diese Dankbarkeit! Ich muß sie herrichten, sie scheint Temperament zu besitzen, dieses Fräulein Sobieska. — Heute hat man den dritten Akt im Rohen aufgestellt, ich habe Herzklopfen gekriegt. Für mein Werk das alles — für mein Werk diese Pracht!" Und dann fängt das Theater an, sich langsam zu drehen. Die Gesetze der Schwerkraft machen nicht mehr mit: „fast täglich fallende Eisenstücke, durchschnittene Kabel, fremde Leute mit Notizbüchern auf dem Schnürboden, Panik der Komparserie, Streik der Elektrizitätsarbeiter. Das Gemeinste ist, die Bande von Logenschließern hat den sämtlichen Wein ausgesoffen, im ganzen Haus stolpert man über Betrunkene. Scheußlich!" Und von der Eröffnungsvorstellung an fehlt dann nicht das übliche Stückchen Verfolgungswahnsinn: er ist drauf und dran . . . „Maria hält mich fest mit beiden Armen, denn ich setze

an zum Sprung ins Parkett, das blanke Schwert in der Hand. Ich hätte ihn niedergestochen, bei Gott, ich hätte es getan, und nie würde es mich gereut haben!" Bei Gott: wen? Bei Gott: womit? Die zweite Aufführung von ‚Andalosia' bringt zweihundertvierzig Mark. „Die Ärmel aufkrempeln und arbeiten wie ein Riese!" Dazwischen Gedichte, Photographien Ferdinands, von vorn, von hinten, von der Seite, beim Sport, mit Hund, ohne Hund, mit Frau, ohne Frau in infinitum. Und alle tun ihm was.

Und wieder Verse und auf einmal: ‚Hausgesetz für mein Berliner Theater'. Und da kann man sich immer nur die Augen wischen und so lange lachen, bis man keine Luft mehr im Leibe hat und lesen und lachen und lachen und lesen. § 14 regelt das Hervortreten beim Applaus, subtil, ängstlich; denn „der Stand Shakespeares ist ein Stand der Ehre". § 2: „Im Theater ist der Darsteller die Hauptsache." § 4 (Busch, lieber Wilhelm Busch!): „Es liegt nahe daß in einem Berufe, der sich aus temperamentvollen Menschen beider Geschlechter rekrutiert, sich freiere Sitten einbürgern; grade darum haben wir Künstler strengere Charaktereigenschaften notwendig, wenn wir die soziale Position, die uns als Träger der Kultur wirklich zukommt, endlich erreichen wollen. Wer im Geheimen lüderlich ist, schadet sich nur selbst und verwirkt ein ruhmloses, frühes Sterben; wer öffentlich unsittlich ist, schädigt den ganzen Beruf. Verhältnisse, die nicht auf eine Ehe abzielen, werden nicht geduldet. Herumkriechen und Poussieren hinter den Kulissen wird unnachsichtlich bestraft: von zehn Mark aufwärts bis . . .". Und wer weiß, wie bei Reinhardt gearbeitet wird, der wird seine Freude an § 6 haben: „Lange Proben sind zwecklos und gesundheitsschädlich. Die Probe beginnt Punkt zehn Uhr und endet mit dem Schlag zwei Uhr." Und weil es ja überhaupt Spaß macht, in Schriftstücken für den täglichen Gebrauch, die also das Äußerste an Sachlichkeit darzustellen haben, ein Temperament und dann noch ein solches durch alle Löcher gucken zu sehen, so hört — nein, ihr müßt wirklich alle vier Bände lesen, unbedingt aber mindestens den dritten.

So ist es denn kein Wunder: „Wenn nur der Kaiser käme!" Und in der Tat: zwischen Kämpfen mit ehemaligen Vertrauten, die ihn in guten Zeiten mit nassen Augen „Meister" anzureden pflegten, zwischen Entlassungen der Nachtwächter und der Witwen der Nachtwächter und Kämpfen mit Staatsanwälten und [illegible] streckungsinstanzen und Gerichtsvollziehern und Revierpolizist zwischen all dem kommen Kaisers. Erscheinen wie die Kon[illegible] mit einem Schweif respektvoller Nachbesucher. „Der Kaiser [illegible] bei Bonn!" Das zieht. Und wie dann schließlich alles in im[illegible] engerer Spirale umherwirbelt; wie auch noch unter all der Schm[illegible]

etwas klopft — aber es ist kein Herz, sondern die neue Direktion Meinhard und Bernauer, und Bonn sagt: „Herein!" — wenn man das alles bis zum Abmarsch mit fliegenden Fahnen bewältigt hat: dann ist man schwach und krank und halbtot vor Lachen. Umsomehr, wenn man nachher wirklich die Detektiv-Komödien liest — das geht zwar nur bruchstückweise — und dann auf einmal entdeckt, wie so ein richtiges Mimenstück aussehen tut: mit Schlußeffekten und Knalleffekten und Bombeneffekten und überhaupt wie ein Großgeschäft mit Effekten.

Er ist der ulkigste Michael Kohlhaas, der je da gewesen. Er exekutiert den exzentrischen Ringkampf des Einzelnen gegen die unschuldige Welt auf eine so lustige Weise, daß auch seine Niederlage rein scherzhaft bleibt. Er steht im Mittelpunkt aller Welten und boxt sich mit der Sonne, der Mond scheint nur für ihn, ihm rauscht das Laub im Wald, ihm zwinkern die Sterne zu, ihm quillt der Rhein und alle Flüsse. Wenn man atemlos, von Lachen geschüttelt, mit der Lektüre der Gesammelten Werke Ferdinands des Ersten fertig ist, dann mag man sich vielleicht fragen: Was will er eigentlich? Was wollen alle diese, die so tobend um Anerkennung ringen und nie allein, nie unbeobachtet schaffen? Der Ehrgeiz dieser Leute ist doch nie zu befriedigen, denn solange die Fidji-Insulaner auf ihren Canoes nicht erstaunt mit dem Fischen innehalten, um jenen zu lauschen — solange geben sie keine Ruhe. Aber das ist schon die ernste Seite der Sache, und wir wolltens doch beim Lachen bewenden lassen.

Ludwig der Zweite / von Ferdinand Bonn

Wie Meister Bonn in seiner fünfaktigen Tragödie des Bayernkönigs — der eine Photographie: ‚König Ludwig der Zweite als Bräutigam' voranprangt — ‚Parsifals' großen Kompositeur frisch und frank vor uns hinzaubert, wie diese Gestalt, die so recht aus dem Vollen geschöpft ist, sich auf das Artigste und Natürlichste vor uns entwickelt: davon sei hier eine kleine Probe gegeben. Der Leser wird gebeten, auch in seiner Phantasie mit den Requisiten nicht zu sparen.

Zweiter Aufzug

Schloß Possenhofen am Ufer des Starnberger Sees. Eine ⸗reite Terrasse mit Treppen und Balustraden nimmt den Mittel⸗ ⸗rund ein. Anschließend daran ist das Schloß gedacht, von dem ⸗an nur einzelne Teile sieht. Der See, der den Hintergrund ein⸗ ⸗nimmt, macht eine kleine Bucht, deren Wasser unmittelbar bis an ⸗ie Treppe plätschert. Das jenseitige Ufer des Sees ist deutlich ⸗chtbar mit seinen Villen und dem Schloß Berg zur Linken. Über

die Terrasse ragen hohe Bäume, die in voller Maienblüte prangen. Sonntagmorgen. Feierliche Ruhe über dem See. Ganz ferne Kirchenglocken.

Zehnter Auftritt.

Ludwig (allein. Er geht auf der Terrasse sinnend auf und nieder, sodaß er zuweilen hinter dem Vorsprung des Schlosses verschwindet).

Elfter Auftritt.

Wagner (im Reiseanzug): Hier soll der König sein? Seltsam! Bin ich in einem verzauberten Schloß? Alles still, alles leer! — Ich will warten! Hab' ich doch so lang, so lang gewartet. (Er setzt sich, nimmt Bleistift und Notenheft aus der Tasche und lauscht sinnend auf das Vogelgezwitscher.) Der Vöglein Sang zu verstehen, dazu könnte man kommen! (Er kopiert singend und pfeifend einen Vogel, der über ihm auf dem Ast sitzt, nach der Waldvögleinweise.) Wart', du Schelm! Das schreib ich mir auf, was du da gesagt hast! — Da fliegt er weg und sollte mir noch mehr vorsingen! Wie wunderbar leise der Wind durch die Blätter rauscht, und die Käfer summen! — Ob ich dies Weben im Walde nicht in Töne fassen kann?! — — Wenn Jung-Siegfried auf den Drachen wartend im Moose liegt, wie klingts etwa? — So? — So? — Das ists — das ist es endlich! (Er schreibt.)

Ludwig (kommt und bleibt atemlos stehen, um ihn nicht zu stören).

Wagner: Das will ich meinem königlichen Beschützer weihen — zum Danke, daß er an mich geglaubt hat!

Ludwig (tritt vor und bietet ihm beide Hände): Ja, Meister, ich glaube an dich!

Wagner (beugt das Knie): Mein Herr — mein König! Schirmherr meines Lebens!

Ludwig: Sei mir gegrüßt, du kühner Sänger — den Festen fehle du nicht mehr.

Wagner: O König, umsonst ringe ich nach dem Wort, das dir die ganze Fülle des Dankes sagt, den ich im Herzen trage.

Ludwig: Sei mein Freund, so bin ich belohnt! (Er umarmt ihn.)

Wagner (berauscht und feurig bewegt): So hab' ich dich geträumt, König Ludwig, so mußtest du sein und sprechen. Herrlicher, junger Held! Was schmerzlich tief meinen Geist erregt, füllt dein Jünglingsherz mit heiliger Lust! Zum gleichen Ziel wallend, fanden wir uns auf ewig. Aus deinem Glauben schöpf' ich die Kraft, der widerstrebenden Welt durch deine Hand meines Geistes Gaben zu reichen!

Ludwig: Ja, Richard Wagner, so soll es sein! Mein königliches Wort darauf. Was schriebst du hier, Meister? Hab' ich dich gestört?

Wagner: Nein, mein König! Des Waldes Weben in Töne zu fassen — des Waldvögleins Stimme zu verstehen — hier ward mirs eben zu teil.

Ludwig (hat das Buch genommen): Siegfried — — ja — Siegfried wird den Schwanenritter in mir verdrängen — o herrlich — göttlich!

Wagner: Kannst du es lesen, mein König?

Ludwig: O ja. Aus mir konnte ein Musiker werden — vielleicht auch ein Dichter. Dies Schaffen — dies geistige Erzeugen ist königlich — ich beneide dich darum!

Wagner: Ja, es ist unser größter Lohn, oft unser einziger. Wenn ich allein bin und in mir die musikalischen Fibern erbeben, und aus wirren Akkorden die Melodie entspringt, mein Herz in lauten Schlägen den Takt dazu gibt, dann sage ich mir oft, welche Torheit, hinauszudrängen vor jene unheimliche Masse, welche Publikum heißt, anstatt allein diese einzigen Wonnen zu durchleben. Warum die Anstrengungen, Aufregungen, Enttäuschungen, um das der Menge zu Gehör zu bringen, was sie doch nie ganz verstehen kann!

Ludwig: Du brauchst die Menge nicht mehr, Meister. Für mich allein sollst du schaffen!

Wagner: Ja, König Ludwig. Wäre das nicht herrlich, dies Werk mit den ersten Künstlern der Welt einmal aufzuführen, nur vor dir allein, und dann die Partitur verbrennen, die Asche in die Winde streuen!

Ludwig: Göttlich groß, Meister! Und doch, die Menschen täten mir zu leid, die das Herrliche nicht hörten.

Wagner: Du kennst die Menschen noch nicht, daß du Mitleid fühlst!

Ludwig: Ich meine die Menschheit! Die Menge liebe ich auch nicht. Die öffentlichen Pflichten sind mir schrecklich. Der Fürst und der Genius kommen mir zu tief entwürdigt vor, wenn sie um den Beifall des Volkes sich verneigen. Er, der Gottgesalbte, soll sich dem Pöbel zeigen und freundlich grinsend links und rechts aus dem Wagen grüßen, um populär zu werden. Und jener, der Genius, der Überreiche, soll betteln gehen. Betteln um die Gunst der Gelangweilten, der Vergnügungssüchtigen — Schmach und Schande!

Wagner: Und dem allen entronnen sein!

Ludwig: Im sichern Hafen meiner Königsmacht.

Wagner: Im berauschenden Glück deiner Freundschaft!

Ludwig: Im hehren Banne deiner Kunst!

Wagner: O König!

Ludwig (ihn umschlingend): O Meister!

Wagner: Heil der Sonne, heil dem Tag!

Ludwig: Heil dem Leben! (Sie halten sich in großer Bewegung umschlungen.) Und jetzt, teurer Freund, nachdem wir uns gefunden, um uns nie wieder zu verlieren, jetzt mußt du dich von der weiten Reise ein wenig erholen.

Wagner: Ich bin nicht müde

Ludwig: Aber staubig. Und ich will dich meiner Braut vorstellen. Die gibt auf Äußerlichkeiten nichts, aber die andern vermuten ohnedies ein Ungeheuer in dir!

Wagner (lächelnd): Ich will mich schön machen — werde aber in meinem schwarzen Rock auch nur wie ein sächsischer Schulmeister aussehen!

Ludwig: Deine Jupiterstirn leuchtet aus tausenden. Aber kläglich, daß auch wir dies Jedermannskleid tragen sollen!

Wagner: Darf ich meine Partituren gleich mitbringen? Ist ein Flügel da?

Ludwig: Alles! Bringe Partituren, Dichtungen, alles. Heute wollen wir schwelgen!

Wagner: Ich eile! Jede Minute von dir getrennt ist Raub. Mein Held, mein König — mein Gott! (Er küßt ihm die Hand und eilt freudetrunken ab.)

Antworten

Ludwig Karpath. Gott behüte! Wie werde ich denn Ihre Broschüre ‚Richard Wagner, der Schuldenmacher', dadurch entwerten, daß ich Ihr Verbot verletze und die wichtigen „Dokumente" einzeln daraus abdrucke. Bisher waren wir diese dumme Waschzettelriecherei eigentlich nur bei Goethe gewöhnt; aber nun erfahren wir, daß auch die Putzmacherinnenbriefe ihre Qualitäten haben, und daß es erlaubt ist, einem wildfremden Menschen seine Atlashosen nachzutragen, nur weil er zufällig komponiert hat. Es ist nichts so fein gesponnen — Sie, Ludwig Karpath, haben die Lampe gehalten, und Ihr Schlußergebnis ist dementsprechend fundamental. „Wagner hat seine Schulden bezahlt — diesen Satz wird man nicht mehr so leicht umstoßen oder gar in sein Gegenteil verkehren können! Damit ist der Zweck dieser Ausführungen vollkommen erreicht." Das walte Gott: er ist es.

Olle ehrliche Bürger. Im ‚Neuen Deutschland' bedauert einer von euch, daß die gute alte Posse von den ‚Maschinenbauern von Berlin' nicht heute noch Wahrheit ist. Ja, damals! „Wie gut und gesund wäre doch unsre nationale Entwicklung verlaufen, wenn der Geist dieser alten Handwerker-Arbeiter vom Jahre 1859 weiter gewirkt hätte! Eine Klassenscheidung existierte nicht, obwohl die Theorie von Marx und Engels sie als bestehend längst proklamiert hatte. Erwuchs also in dieser ersten Zeit der Proletarierzorn elementar aus den Arbeitern heraus, so zeigt das am besten, daß die

Arbeiter selbst den Zusammenhang mit den andern Schichten des Volkes nicht verlieren wollten. Erst die aus dem Bürgertum kommenden Literaten mußten erscheinen, um den Arbeitern klar zu machen ....". Das könnte euch so passen! Nee, so wat Jemietliches, wie wir beisammen sein! Ein wirtschaftlicher Kampf wird durch ein Couplet abgelöst, das patriarchalische Du herrscht vor, und bei einer ernsthaften Uneinigkeit hebt der Kapellmeister seinen Stock, Herr Emil Rathenau tritt mit seinen Arbeitern an die Rampe, und es steigt der Chorus: Nee, so wat Jemietliches!

L. B., Berlin. Sie haben ganz Recht: die neue Königliche Bibliothek zu Berlin repräsentiert sich innen durchaus nicht so prunkvoll wie außen. Die Institution, die mit anderthalb Millionen Bänden arbeitet, hat an den Leihstellen für den technischen Betrieb so wenig Beamte zur Verfügung, und diese Beamte haben ein Tempo, daß man, bis ein Buch verabreicht wird, in Ruhe eins von den Büchern auslesen kann, die nicht verabreicht werden. Denn die leicht angemoderte Benutzungsordnung verbietet die Verleihung belletrischer Werke, die nach 1850 erschienen sind. Mit diesem Jahr (wo in Preußen die Verfassung eingeführt wurde) hörts anscheinend auf. Der Begriff Belletristik wird entsprechend weit gefaßt: wenn ein junger Philologe nicht nachweist, daß er seinen Strindberg in einer Doktorarbeit zerhacken will, bekommt er ihn nicht zu lesen, sondern muß von der Königlichen in eine Leih-Bibliothek (da ja die Universitätsbibliothek viel geringere Bestände hat als ihre mächtige Schwester). Die Handbibliothek des großen Lesesaals ist ziemlich dürftig und unübersichtlich aufgestellt. Kurz: ein Werk preußischer Kultur. Außen hui und innen .....

X. Y. Z. Glaser, Berlin. Wenn man Ihnen glauben darf, dann kann der Musikkomponist Walter Kollo neulich zu Wertheim und verlangte: „Eine Sammlung deutscher Volkslieder." „Wir haben", sagte das Fräulein, „eine kleine Ausgabe A und eine große B." Der Komponist rieb sich unschlüssig das Kinn. „Nehmse man die große, Herr Kollo", sagte das Fräulein zu dem populären Mann. „Gestern war Herr Gilbert da: der hat auch die große genommen."

Gießener Anzeiger. Ihr habt da, weil ihr mich schon um meine Meinung fragt, einen taktischen Fehler gemacht. Wenn wirklich irgend ein Intendant mit einer freimütigen Kritik eures Blattes unzufrieden ist, dann schreibt man ihm keine Briefe, sondern läßt ihn laufen. Natürlich hat er es leicht gehabt, „von seinem bereits gekennzeichneten Standpunkt nicht abzugehen". Der ganze Tratsch war zu vermeiden: Ihr mußtet nur mutig und unabhängig weiter kritisieren. Nun haben sich die (überflüssigen) Verhandlungen zerschlagen, und es bleibt euch nichts übrig, als auszuharren und totzuschweigen.

T. K., Berlin. Ja, die Berolina ist eine ganz Feine. Jetzt hat sie sogar ihre Festwoche, „ihre besondere Empfangszeit", und wie der Prospekt verkündet, hat folgendes statt: „An die große Frühjahrsparade und deren militärischen Glanz schließen sich die Festspiele der Königlichen Oper an. Das Deutsche Theater läßt den in langer künstlerischer Arbeit herangereiften Shakespeare-Zyklus vorüberziehen und in den Kammerspielen das Lebenswerk von Frank Wedekind. Auf den Rennplätzen spielen sich die bedeutsamsten sportlichen Ereignisse des Jahres ab." Wedekind 10 : 10 — wenn da bloß nichts durcheinanderrutscht! Viel Vergnügen!

T. F., Berlin. „Eine große christlich-nationale Kundgebung", berichtet die Presse, fand im Zirkus Busch statt. „Über das Thema: ‚Mit Gott für König und Vaterland' sprachen in nachfolgender Dreiteilung: ‚Mit Gott' Pastor D. Philips, ‚Für König' Oberverwaltungsgerichtsrat Graf von Westarp,

M. d. R., ‚Und Vaterland' Generalsekretär Behrens, M. d. R." Ich rate zu einer Kundgebung über das Thema: ‚Deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun'. Es werden in folgender Dreiteilung sprechen: ‚Deutsch sein' Herr Rückert, Gutsinspektor der polnischen Landarbeiter in Januschau, ‚Eine Sache um ihrer selbst willen tun' Philosoph Bethmann Hollweg. Herr Oberrabbiner Lindemann wird dann noch einmal über das Thema: ‚Heißt eine Sache' sprechen.

Franziska Gr. H. Aber das ist durchaus keine Ausnahme. Die Theaterorchester sind alle gleich. Ich sitze meist in der ersten Reihe und mache meine Studien. Immer sieht der Flötist aus wie ein kleiner Kanzleibeamter, immer hat er ein Bärtchen und immer einen schlecht fassenden Klemmer. Der Paukist ist meistens wohlsituiert von Ansehen und trägt einen stattlichen Bauch. Er ist ungerührt. Aber auch die andern bewahren eine stoische Ruhe vor den dramatischen Vorgängen und den besten Witzen. Nur, wenn die Einlagen kommen, müssen sie ja wohl oder übel einsetzen. Dann legen sie ihre Käsestullen und ihre Lesehefte fort, wischen den Bart, stecken sich, wenn sie Geige spielen, das bunte Seidentuch vor und sehen alle gelangweilt zum Kapellmeister auf. Der nimmt Interesse an den Vorgängen da oben, schon, weil er aufpassen muß, und weil ihn interessiert, wer heute wieder nichts kann, und ob der Malowsky wieder seine dummen Extempores machen wird. „Tja, die lieben kleinen Frauchen —!" sagt einer auf der Bühne. Der Kapellmeister zieht die Brauen hoch, legt den Kopf hintenüber — und los gehts. Was ich noch sagen wollte: Die Harfenistin, wenn sie jung ist, hats oft Hand in Hand mit dem Cellisten. Weil er ihr am nächsten hockt. Hockte ihr der Trompeter am nächsten — mit dem Trompeter.

Abgeordneter Kopsch. Als einmal ein neugieriger Jüngling fragte, warum eigentlich der Geheime Justizrat Cassel einen so ungeheuren Einfluß in Berlin habe, erwiderte ein schlichter Privatpolitiker tiefsinnig: „Einer muß ihn doch haben." Daran denke ich jedes Jahr, wenn ich Ihre Rede über die Königlichen Theater lese. Einer muß sie doch halten. Aber abgesehen von ein paar Feuilletonsensatiönchen ist die Wirkung gleich Null, weil ihr schwätzt und — den Etat bewilligt. Wie denn überhaupt, werter Herr Rektor, diese Kulturdebatte, die sich da jedesmal „entspinnt", ein erschreckendes Zeichen eurer Gattung und Art ist. Das also seid ihr? Wenn ihr von andern Fragen, die man euch zu besprechen erlaubt, ebenso viel versteht, wie von unsrer Kunst und Kultur, dann ist eure Einflußlosigkeit eigentlich immer noch besser als selbst der größte Einfluß. So aber brauchen wir keine Sorge zu haben: die Redeflut staut sich, die Schleusen öffnen sich, alles rauscht vorüber, und dann liegt der See friedlich und glatt da. Zum Bade ladet er nicht: dazu ist er ein bißchen zu trübe. Grüß Gott, Herr Rektor.

Programmusiker. Dafür kann aber Richard Strauß nichts. „Besonders gefiel", berichtete eine berliner Zeitung von der ‚Josephslegende' „der Ringkampf als musikalisches Problem". Wie es aber mit dem Schmock als kulturhistorischem Problem ist, das hat noch niemand herausgebracht.

Pfadfinder. Ihr macht immer ein schreckliches Geschrei, wenn man euch politisch nennt. „Als der Kaiser jüngst der Hohkönigsburg seinen Besuch abstattete, hatten vor dem Eingang der Burg siebenhundert Pfadfinder aus allen Gegenden des Elsaß Aufstellung genommen. Der Monarch ... sehr erfreut über die begeisterte Begrüßung durch die Pfadfinder und ric... an ihren Führer die Frage, ob es nicht angängig sei, die Jungen so zu... ziehen, daß sie im Bedarfsfalle die Truppen auf den Schleichwe... Vogesenberge zu führen vermögen." Euer Führer, der Oberleutn... Mellenthin, versprach, „sein Möglichstes" zu tun. Ihr werdet also, ... es so weit ist, aus dem Schulunterricht direkt in den Krieg ziehen ...

Krieg gegen wen? Man hat sich begnügt, ein paar Schritte von der Grenze die Jugend ohne genaue Namensnennung des Gegners aufzuhetzen.

R. K., Wien. Wenn in Berlin zwei Leute uneinig sind, dann sprechen sie sich aus oder auch nicht. Ihr Wiener gebt in solchem Falle ein Flugblatt heraus und schickt es obendrein an berliner Redaktionen. Mich interessiert natürlich an dem ‚Fall Feigl, einer Episode aus dem wiener Vereinsleben' nicht im mindesten, wer Recht hat und wer nicht. Reizend ist nur ein kleiner Satz, den ich aus dem Wust herausheben möchte, und den einer von euch in der Hitze durchs Telephon geschrien hat: „Ich befasse mich nicht mit dem Schnorren um Bücher, und wenn die Redaktion in Leipzig meine Arbeit nicht braucht, kann sie sie ja verwerfen. Das Schreiben aber lasse ich mir von Ihnen nicht verbieten, von niemandem und nicht einmal vom lieben Herrgott!" Bella, gerant alii, tu felix Austria scribe!

Ernst H., Berlin. Nein, er hat nicht geschwiegen. Er hat, Herr Dietrich Eckart, in einer Broschüre: ‚Ibsen, Peer Gynt, der große Krumme und ich' der berliner Kritik in verworrenem Deutsch seine Übersetzung noch einmal angepriesen. Was er eigentlich will, das weiß kein Mensch; das interessiert auch mich nicht, den er ein paarmal erregt anrempelt. So sind sie alle: vor der Premiere lobhudelnde Episteln; nach der einwandfrei sachlichen Kritik ein wüstes Geschimpfe. Dieser hier ist beleidigt, daß man seiner Stümperei Christian Morgensterns schöne Übersetzung entgegengehalten hat; ist schwer beleidigt und schimpft auf die Konkurrenz. „Als ob Wunder was für ein Meister dazu gehörte, die drei Worte (Peer, du lyver!) buchstäblich zu übersetzen." Es scheint doch so; denn Morgenstern, der Meister, übersetzt: „Peer, du lügst", Eckart, der Pfuscher, dagegen: „Höre auf, ich hab' genug, was du sagst, ist Lug und Trug." Dann macht er sich, weil man die Konkurrenz nicht bloß auf dem Felde treffen soll, wo man mit ihr konkurriert, an Morgenstern, den Dichter. „Palmström liegt mir nicht, so reizend auch manches darin anmutet. Das Ganze kommt mir wie ein Getändel mit tieferen, wenn auch nicht tiefen Dingen vor." Es ist nicht wichtig, ob dem da Morgensterns Dichtung liegt, die er liegen lassen soll, wo wir ihn liegen lassen. Wenn aber dieser unfähigste aller Stilisten Morgensternsche Verse aus dem ‚Peer Gynt' ironisch zitiert, weil er nicht begreift, daß man, so gut wie auf der letzten, auf der vorletzten Silbe reimen kann („Mund auf — Hund auf; Rat an — Satan; Rennt er — brennt er), dann empfiehlt sich doch, mit einigem Nachdruck zu erklären, daß man bis an die Grenze der Strafbarkeit gehen müßte, um die königlich preußische Verarbeitung Ibsens nach Gebühr zu kennzeichnen. Herr Eckart mag ja hoffähig sein, weil er sagt: „Hier zu Lande ekelt man sich vor einer Dichtung, in der es von Stellen folgender Art wimmelt: ‚Hab ich solch ein Schwein zum Sohn'?" Hoffähig also mag er sein, und sonst was dazu; nur mit Kunst hat er nichts zu tun. Kunstfremd, banausisch und arrogant, wie er ist, schimpft er Morgensterns Eindeutschung an einer besonders charakteristischen Stelle „entsetzlich hausbacken" und „unglaublich viehisch". Da genügt es allerdings, die Gegenüberstellung der beiden Übertragungen zu lesen, die der saft- und kraftlose Reimer unvorsichtiger Weise vornimmt. Wie hetzen Morgensterns Verse dahin! Wie sitzt jedes Wort! Wie lebt der Rhythmus von Peers Drohung, Solveig nachts als Werwolf zu besuchen! „Ich beiß dich in Lenden und Rücken und Mark ... Tanz mit mir, Solveig!" [illegible]art läßt von Lenden und Rücken und Mark nichts spüren, fälscht den Text, [illegible]gt sich kitschige Vergleiche zusammen, die gar nicht dastehen (Gleich der [illegible]ngen Schwalbe so scheu, Die sich außen am Nest verfängt!), und bringt [illegible]en Werwolf aus Papiermaché auf drei Knickebeine. Kurzum: wenn [illegible]er eine schlechte Übersetzung gemacht hat und nichts von seinem Handwerk [illegible]steht, dann hat er Grund, sich zu schämen; aber keinen Grund, noch schlechtere [illegible]chüren zu schreiben.

Rundschau

Wiener Premieren

Im Deutschen Volkstheater: ‚Der Barbier von Berriac' von Max Mell. Eine präzis und sauber erzählte Anekdote, deren Pointe ist, daß sie keine hat. Durch diesen vornehmen Mangel erscheint sie literarisch. Ginge zum Beispiel das geladene Rasiermesser, das dem Ritter an der Kehle sitzt, los — der eifersüchtige, wissende Ehemann rasiert den Galan —, so würde das die literarischen Werte des Aktes zugunsten der theatralischen beeinträchtigen. Unklar ist, warum der Ritter sich so geduldig rasieren läßt und gar keinen Versuch unternimmt, durch einen plötzlichen Tritt in den Magen des Barbiers oder durch einen plötzlichen Faustschlag ebendorthin die peinliche und drohende Situation zu enden. Er, der Ritter, konnte doch keinesfalls wissen, daß die Anekdote sich von der theatralischen weg auf die literarische Seite schlagen würde! Die spannende Rasierepisode, die noble, behutsam pathetische Sprache des Aktes und die nette Darstellung bescherten dem sympathischen Dichter einen ziemlich lauten Erfolg.

*

‚Schwanenweiß', ein Trauerspiel in drei Akten von August Strindberg, zeigt, daß die Liebe alles vermag. Sie zerstört schlimmen Zauber, macht Ahnungslose wissend, erweckt Tote, ja, ist sogar im stande, ein Gehirn wie das August Strindbergs in den Blümchengarten der Naivität zu locken und dort mit ihm holde Traumspiele zu spielen. Also wirkt die Liebe nicht immer Gutes. Denn ‚Schwanenweiß' ist eine langwierige, himmelblaue Marter, eine Nägeltonne der Poesie für alle, die nicht, weil der Name Strindberg voransteht, zu etlichem literarischen Fein-Geschmunzel sich verpflichtet fühlen. Man spürt das Märchen nicht vor lauter Utensilien des Märchens; und das Dichterische, das Genialische, das Strindbergische haftet nur hier und da wie zufällige Fingerabdrücke an dem farbigen Zuckergespinst des Traumspiels. Ein erwachsener Mann im Kinderkleidchen: so unfroh-bizarr wirkt das Ganze. Wahrscheinlich in einer friedfertigen, kampfsatten Pause, frisch von einer guten Rührung weg, in Onkel-Laune geschrieben; von einem wahrhaft großen Gerneklein.

In der schonungslosen Intimität der Residenzbühne gedeiht natürlich nichts Traumhaftes. Man versuchte also gar nicht, das Spiel verschleiert, zwielichtig, zart-phantastisch und ohne jede Schwere doch überlebensgroß vorbei zu führen (wie es sich gehört hätte), sondern gab ein recht substantielles Märchen, hausbacken-unheimlich bis hart an den Rand des Burlesken. Inmitten all dieser unechten, altklugen, steifen, fanatisch wollenden Kindlichkeit ein echtestes Geschöpf, klug und frei, bezaubernd fröhlich und traurig, ein in Dur und Moll gleich schön musizierendes Herz, ein liebenswürdigstes, der Süßlichkeit bares von allen guten, noblen Geister des Theaterschwindels gesegnete Menschenkind: Fräulig Helene Thimig. Ihr Wesen ist wohlschmeckend ihre Stimme, ihr Lachen wie na

bittern Mandeln duftend. Qualität in jedem Augenblick. Sichere Technik bei spurloser Verwischtheit der Hilfslinien, so daß man als Eingebungen des Instinkts auch das deutet, was vielleicht Resultat einer Verstandes-Blitzrechnung. Wärme und Leidenschaft sind da, natürliche Vornehmheit, eine schnörkelfreie Originalität, die Fähigkeit beredten Schweigens und die Fähigkeit des Aufschwungs. Und immer noch ein geheimer Reservefonds an Können, so verschwenderisch auch das Wollen wirtschaftet. Das gibt ihrem Talent den Geruch des Reichtums, der Fülle, den Zauber der schrankenlosen Freiheit und den geheimnisvollen Glanz von vielfarbigen, starken, großen Möglichkeiten. Das Antlitz sieht sehr bekannt aus. Und ich weiß auch, woher ich es kenne. Dieses Gesicht von hemmungsloser Offenheit, dieser dicke Haarknoten auf dem Haupt, diese hohe, blanke Stirn (eine ideale Schreibtafel für Dichtungen des Schicksals), diese Nase, die wie ein grundgescheites, etwas vorlautes Aperçu gegen den Himmel sich wendet — kein Zweifel, das ist eine edlere, ent-karikierte, mit einem Tropfen Melancholie gesalbte Schwester der ‚frommen Helene'.

*

Im Deutschen Volkstheater grub man den ‚Kategorischen Imperativ' aus. Dieses Lustspiel von Bauernfeld muß jeden, der die Fähigkeit hat, für ein paar Stunden sein eigener Großvater zu sein, recht behaglich stimmen. Das Spiel hat zweifellos literarhistorische Reize, und die Langeweile, die es umschwebt, ist eine feine, kultivierte, liebenswürdige Langeweile. Bei den zeitgenössischen wiener Lustspieldichtern gähnt es sich viel bitterer. Die Aufführung erregte Wohlgefallen. Es wurde oft lebhaft gelächelt, und das bißchen bescheidene Küß'-d'-Hand-Satire der alten Komödie fand gütiges Verständnis. Insbesondere die Figur des ‚Barons', des allmächtigen frankfurter Finanzmanns, die mit einer Art schelmischer Sympathie gesehen ist, wurde ebenso aufgenommen. Herr Kramer hatte für diese Rolle seine Liebenswürdigkeit in ein kleidsames, zartes Jüdisch transponiert, das ihm gut zu Gesicht stand. Frau Wallentin, als viel umworbene politische Gräfin, führte mit überlegener Sicherheit den Baron, den verliebten General und den Dialog, wohin sie wollte. Der Kantianer des Herrn Edthofer hatte ergötzliche Lustspielfrische. Nur die Wissenschaft glaubte man ihm nicht. Er spielte keinen Studenten, sondern mehr einen braven, treuherzigen G'sellen der Philosophie.

*

Im Theater an der Wien Gastspiel des Lessingtheaters: ‚Peer Gynt'. Eine Vorstellung, die das Panoramen-Rund des Werkes mit Fleiß und Mühe und Perspektiven-Ehrgeiz aufrollt, ohne andern als eben toten Panorama-Zauber zu wirken. Den einfach-poetischen Szenen des tiefsinnigen, von vieler Schönheit durchfunkelten, luftig und weit gespannten Spiels — das Leben eine Symbolketten-Brücke — verhelfen darstellerische Künste zu Glanz und Zartheit. Wo aber Laune, Erfindung, Einfall des Regisseurs überm Sand der Allegorien etliches Fatamorganisches vorgaukeln sollen, gerät es flau. Eine Reihe ächzend-phantastischer, zur Ungezwungenheit gezwungener Szenen, in Musik schwimmend und durch sie noch zusammenhangloser, insularer gemacht, als sie ohnehin schon sind, ermüden Ohr

und Auge. Im Buch ist das alles viel schöner, lieblicher, spukhafter, bunter, unheimlicher. Die kindliche Phantastik, die das Lessingtheater sich hier leistet, ist nicht phantastisch genug, um zu berücken, und nicht kindlich genug, um das Benefizium der Märchen-Primitivität in Anspruch nehmen zu dürfen. Das Hochzeitsbild, durchaus in Operettenfarbe getaucht und jeglicher Freude entbehrend, sah aus wie eine jener automatischen Püppchengruppen, die durch Einwurf einer Münze in Bewegung gesetzt werden. Die Szene beim Dovre-Alten war allerdings intensiv grau; aber die gespenstischen Reize dieser Farbe schienen bald erschöpft, und das Gepiepse und Gegrunze der Trolle, von dem fetten Baß des Herrn Rottmann jovial beherrscht, bot geringen phonetischen Ersatz. Das Schiff im Sturm ist ein Maschinistenscherz, um so kindischer, je länger er dauert. Das Beduinenzelt und Anitras Tanz ein budapester Märchen, und die Vision der harrenden Solveig kolorierte Ansichtskarte. Sehr wirksam das Tollhaus zu Kairo, bevölkert von gruseligen Gesellen, die sogar gegen das Tageslicht ihre Unheimlichkeit zu behaupten wissen. Am sichersten und freiesten schreitet Herrn Barnowskys Peer Gynt, wo er sich nicht in Wolken-, sondern in Erdnähe bewegt. Alle Szenen, die rein auf Dialog gestellt sind, glückten: und die schönsten Früchte der Aufführung reiften in den kühlen Tälern der Intellektualität.

Das ist vor allem Herrn Kayßler zu danken, der den sich selbst entlaufenden, sich selbst suchenden, sein Selbst verschleudernden und gegen Tod und Teufel sein Selbst verteidigenden Peer Gynt so scharf wie möglich von des Märchenspiels vielfarbigen universalen Hintergründen ablöste. Sehr fein geriet ihm der alte Peer Gynt. Wunderschön, wie durch alle Müdigkeit und Ergebung des greisen Peer sein ewiger Jugendtrotz durchklingt. Gleichsam ein grau gewordener, gebückter, nicht gebrochener Trotz. Und man ahnt das Wesentliche der Figur: Charakter zu haben und keiner zu sein. Kayßlers vollkommene Noblesse paßt vielleicht nicht recht für den Raufbold, Aufschneider, in Liebesdingen so brutal die Wege kürzenden Peer; aber sie gibt ihm eine Art geheimer Begabung zu hohem Menschentum, von der die ganze Figur warm durchstrahlt wird; was sicher in den Intentionen des Dichters lag, der für sein Norwegen die gleiche, gerne keifende Zärtlichkeit hatte, die Frau Aase für ihren zu allem taugenden Taugenichts hegt. Eine rechte Freude, wie Frau Ilka Grüning diese treffliche, tapfere Mutter spielt, voll verliebten Grimms, naturalistisch grau und doch in Märchenfarben schimmernd, mit dem Herzen einer guten Fee, dem Temperament einer Hexe und der Saftigkeit eines aus Ackererde gekneteten Menschenkindes. Fräulein Lossen sprach die paar Sätze der Solveig herzlich und einfach. Mehr kann man ja auch für dieses pur süße Mädchen, das durch die Griegsche Musik nicht bitterer wird, kaum tun.

Bis zu Frau Aases Tod hielt die Teilnahme der Hörer stramm. Dann versank sie allmählich in den dunklen, breiten Schoß der Zwischenakte. Aber wahrscheinlich geht es bei einer Aufführung des ‚Peer Gynt' ohne Ermattung überhaupt nicht. Wo Rosen, da Dor o
Schwung des Geistes, da l-
keit der Materie. Und — i-
romantisch ist die Weltor —
wo Träume, da Schnarch
A'' ur

Die Auserwählte

Man sollte solche fettwülstige und durch und durch spießbürgerliche Buntdruckdramatik, wie sie Paul L. Fuhrmann in seinem dreiaktigen Schauspiel ‚Die Auserwählte' behaglich und witzlos betreibt, eigentlich mit einem geringschätzigen Achselzucken abtun. Der erste Akt gibt dem von tragischen Ahnungen umwitterten Bild der Liesel Mitterer einen burschikos entworfenen Rahmen und erfrischt stellenweise durch die Treue, womit er die wundervolle Banalität des Alltags schildert. Aber dann geht es schnell und unaufhaltsam bergab. Man schwankt, ob der Verfasser darauf abzielt, für die sexuelle Aufklärung und die freie Liebe zu plädieren oder (unwissentlich) Hebbels ‚Maria Magdalene' ad usum delphini zu verwässern und zu verballhornen. Die Liesel wird nämlich das Opfer ihrer sozusagen klösterlichen Einfalt, während ihre Gegenspielerinnen, eine uneheliche Mutter und ein Dämchen, in vollen Zügen das Leben genießen. Die ahnungslose Liesel wird von einem — Kaplan verführt und scheidet, da ihr Bräutigam „darüber nicht hinwegkommt", freiwillig aus dem Leben. Die Darsteller des münchner Schauspielhauses kämpften einen mutigen Kampf gegen Fuhrmanns papierenes Deutsch. Namentlich Anni Rosars Liesel wirkte wie ein blutwarmes Menschengewächs und bewahrte das Schauspiel vor der geräuschvollen Ablehnung, die ihm von Rechts wegen gebührt hätte.

Hans Harbeck

Humperdinck in Cöln

…e stärkste Wirkung erzielt Humperdinck in seiner ‚Marketenderin', …n einmal die Soldaten hinter der …ne sich von dem bekannten Morgen… zum frühen Tode leuchten lassen, wenn zum andern in der Silvesternacht die nicht minder bekannten Trompeten Blüchers Husaren aus Caub heraus nach Frankreich blasen. Also der Komponist hat wieder aus der volkstümlichen Musik geschöpft. Das wäre an sich kein Fehler. Aber neben dieser Volksmusik müßte es eigene und neue Musik von Humperdinck geben; und dem ist keineswegs so. Die ‚Marketenderin' hat das Pech, fünfzig Jahre zu spät entstanden zu sein. Wir waren alle froh, daß der verlogene Bombardon-Stil Ignaz Brülls glücklich überwunden schien; und da kommt Humperdinck und überbietet ihn sogar noch. Er überbrüllt ihn in des Worts verwegenster Bedeutung. Schreiende Trompetenfanfaren begleiten die Hurrahoper von der nachträglich hinzugefügten Ouvertüre bis zum Schluß. Einzelne Nummern der Spieloper (auch das ist ein Fehler dieser Partitur, daß Humperdinck jetzt, dreißig Jahre nach dem Tode Wagners, auf das Genre der Lortzingschen Stichwortoper zurückgreift) klingen nicht übel. Aber was bei Lortzing prachtvolle Zwanglosigkeit ist, wird hier konstruierter Schematismus.

Mitschuld an dem Fehlschlag haben die Leute, die Humperdinck in dieses jammervolle Buch gehetzt haben. Wenn man von der Gestalt Blüchers und dem angeblich historischen Hintergrund absieht, bleibt ein Machwerk von Robert Misch. Das dünne Bächlein einer unwahrscheinlichen Liebesgeschichte sickert mühsam durch die Wüste der Handlung, und man wundert sich immer, daß es von dieser nicht ganz aufgesogen wird.

Daß die Hurrahoper im Centenarjahr von Blüchers Übergang über den Rhein im Opernhaus zu Cöln am Rhein einen großen äußeren Erfolg hatte — wen überrascht das? Und daß sie eben deswegen baldigst am Kaiser-Franz Josef-Platz in Berlin

erscheinen wird — wer wollte das bezweifeln? Oder nicht? Zu Kaisers Geburtstag sprechen wir uns wieder.

Richard Berg

Napoleon in Halle

Der Napoleon in Charles Leysts Drama ‚Hoche und Bonaparte', von dem die ersten beiden Akte im hallischen Stadttheater die Uraufführung fanden, ist ein kleinlicher, aber ungemein geschickt berechnender Mensch, energisch und ehrgeizig, zielbewußt und schlau, aber weder ein Geistesheld noch sonst ein Held. Ein moralisch durch und durch minderwertiger Mensch, der sich seiner Lügen und Schwindeleien selbst wohl bewußt ist, und der sich auch mit Behagen in den Erfolgen seiner Intrigen und Geldgeschäfte sonnt. Sein Gegenstück ist der General Hoche, ein Held der Gesinnung ein Edelmann, der die sich immer wieder bietende Gelegenheit, Napoleon zu stürzen, nur deshalb nicht ausnutzt, weil er Frankreich in den Augen des Auslands nicht lächerlich machen will. Leyst greift die Jahre 1795 und 1796 heraus, die Zeit des italienischen Feldzugs, und erklärt diesen für einen Humbug sondergleichen. Napoleons Streitkräfte sollen immer zwei- bis fünfmal so groß gewesen sein wie die seiner Gegner. Den ganzen Feldzug soll Bonaparte nur deshalb unternommen haben, um die einflußreichen Persönlichkeiten Frankreichs mit Geld, das er den Italienern raubte, bestechen und um die öffentliche Meinung für sich beeinflussen zu können. Dies alles formt Leyst zu einem in allen seinen Teilen fesselnden, straff gespannten Drama. Hoche und Bonaparte sind Gegensätze, wie sie krasser nicht zu denken sind; aber diese Gegensätze sind nicht gewaltsam konstruiert. Leyst hat beachtenswerten dramatischen Spürsinn und viel Geschmack in der Dialogführung. Die einzelnen Akte sind — auch abgesehen von dem Tatsachenmaterial, das sie bringen — wertvoll, da sie, jeder für sich, abgeschlossene Kunstwerke darstellen. Demzufolge sind die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Akten nur locker. So besteht das Drama eigentlich aus vier Bildern und kann deshalb nicht völlig befriedigen.

Geheimrat Richards, der Dirktor des hallischen Stadttheaters, hat in den letzten fünf Jahren kaum zwei Uraufführungen herausgebracht. Er richtete sein Augenmerk in erster Linie auf Kassenstücke. Possen, Schwänke und Operetten, die sich in Berlin und Wien bewährt hatten, stattete er üppig aus. Für gute Schauspiele gab es weder solide Dekorationen noch genügend Proben. Die Folge war, daß die Stadt Halle seinen Vertrag nicht verlängerte. Geheimrat Richards ist noch nicht alt, und er setzt sich nicht gern zur Ruhe. So gibt er sich jetzt große Mühe, die Sympathien der Stadt Halle wieder zu gewinnen. Darum sah das Schauspiel im vergangenen Jahr ganz anders aus als früher. Ja, Richards begnügt sich nicht einmal damit, solide Autoren, die anderswo schon erfolgreich gespielt wurden, aufzuführen. Er ist ständig auf der Suche nach neuen Autoren und hat in der vergangenen Saison vier Uraufführungen gehabt. Auf dieser Suche hat er auch das Drama von Leyst gefunden, das nächstes Jahr vollständig an verschiedenen deutschen Bühnen gegeben werden soll. Da Halle keinen guten Napoleon hat, so ließ Richards sich Ludwig Hartau kommen, der einen ungemein charakteristischen zähen Burschen auf die Beine stellte. Unter Walter Siegs Leitung

war die Vorstellung auch im übrigen stilecht und künstlerisch.

Martin Feuchtwanger

Die Eva

Man kann ja keinen Geist ausstellen, sondern immer nur Apparate, Geräte und technische Notbehelfe. Man kann ja den Kern einer Sache nicht plakatieren und sagen: Hier ist es. Man kann nur zeigen, mit welchen Handgriffen eine Kunst betrieben wird.

Es sieht fast so aus, als ob dies die Herren von der Artisten-Loge, die in den berliner Ausstellungshallen die Erste Varieté-Ausstellung arrangierten, gewußt haben und nun in weiser Selbstbeschränkung nicht über die Grenze des Möglichen hinaus gegangen sind. Gezeigt wurden die üblichen Dinge: Schminke, Marionetten-Theater, Kuppelhorizonte und Lenbach-Bilder; aber die Regie war so, daß dies die straffste und sicherste aller berliner Ausstellungen wurde. Hier gab es weder Gruppengezänk noch Lieferantenneid. Alles ging seinen sicheren Gang, und man wußte doch, wo und wie. Am interessantesten war die historische Abteilung: mit alten Photographien zum Verlieben, mit historischen Reminiszenzen an die alten Sterne, die niemand mehr kennt. Wie schnell sterben diese Leute, und wie verständlich ist die Gier, womit sie ihren Beruf ausüben, so lang oder so kurz sie leben! Plakate, Drucksachen, ‚Aufmachungen' — es hat sich nicht viel geändert. Noch immer neigen die Schönen schelmisch das süßliche Köpfchen zur Seite, noch immer überragen die Plakate der Varietés an Scheußlichkeit alles Dagewesene, und noch immer steht die Familie Strapanello aufgebaut da, wie die Orgelpfeifen: rechts Papa, dann Mama, daneben die Söhne und die Töchter und der kleine Piccolo. Auch damals glitzerte der billige Tand der Flitter, und auch damals gab es eine feste Tradition der Geschmacklosigkeit.

Und doch ist das Varieté unsre große Liebe. Denn es scheint mehr denn je eine Institution für erwachsene Menschen zu sein, ein Ort der schrankenlosesten Gefühle und der tiefsten Philosophie. Es ändere sich ja nicht! Es lasse sich um Gotteswillen nicht vom modernen Kunstgewerbe umgarnen und glaube nicht an die teuren Apparate, sondern immer nur an den lebenden Körper. Die Apparatur Herbert Lloyds, des Ersten und Einzigen, die paar Lumpen und die Teller des großen Baggesen wären kein würdiges Ausstellungsobjekt, und doch schenken uns diese beiden zwei Viertelstunden tiefsten Vergnügens.

Und als nun der Vorsitzende der Artisten-Loge die Presse umschmeichelte und sie bat, sich auch dieser Schwester Thaliens anzunehmen: da hatte ich doch meine Zweifel. Gewiß, wir brauchen eine Varietékritik. Aber ob unsre großen Tagesblätter durch diese Kritik das Varieté fördern würden: das erscheint mir fraglich. Das Theater haben sie nicht gefördert. Vielleicht kann sich das Varieté glücklich schätzen, noch nicht von den Schmöcken bearbeitet und immer nur mißverstanden worden zu sein. Der ärgste Waschzettel ist ja doch lange nicht so schlimm wie die treffenden Zeilen des Herrn Theaterrezensenten, und wenn die Artisten die Presse für fähig halten, die allgemeine Unterschätzung des Varietés zu beenden — ich weiß nicht, ich weiß nicht .... Peter Panter

*

Die Nummern 23 und 24 erscheinen als Doppelnummer am 11. Juni.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Victor Auburtin: Das Suppenhuhn, Zweiakt. Komödie. S. Fischer

Paul L. Fuhrmann: Die Mutter, Dreiaktiges Schspl. Rubin

Carl Sternheim und Ernst Kamnitzer: Die Nadel, Dreiaktiges Schspl.

Josef Weiß: Ein dionysischer Tanz, Einaktige Pantomime von Curt Steinbrück. VDB.

Annahmen

Jacques Burg: Die Scheidungsehe, Operette, Text vom Komponisten. Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Th.

Oscar Straus: Rund um die Liebe, Operette, Text von Robert Bodansky. Berlin, Th. d. Westens.

Clarice Tartufari: Suburra, Volkstragödie, deutsch von Hans Barth. Nürnberg, Intimes Th.

Sil Vara: Ein Tag, Dreiaktiges Schspl. Hamburg, Deutsches Schsplhs.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

30. 4. Walter Joachim Przemeck: Im fränkischen Fron, Zweiaktiges Heimatschspl. Leobschütz.

2. 5. Leo Walther Stein und Hans Hauptmann: Der rosenrote Diamant, Dreiaktiges Lstspl. Nürnberg, Intimes Th.

9. 5. A. Bernstein-Sawersky und G. W. E. Schlack: Das Loch in der Mauer, Dreiaktiges Lstspl. Hannover, Deutsches Th.

Paul L. Fuhrmann: Die Auserwählte, Dreiaktiges Schspl. München, Schsplhs.

10. 5. Engelbert Humperdinck: Die Marketenderin, Spieloper, Text von Robert Misch. Cöln, Stadtth.

11. 5. Charles Leyst: Hoche und Bonaparte, Drama. Halle, Stadtth.

12. 5. Arthur Wulffius: Sabina, Musikdrama, Text von Robert Overweg. Dresden, Hofoper.

17. 5. Felix Weingartner: Kain und Abel, Oper. Darmstadt, Hofth.

2. von übersetzten Werken

Olga Ott: Klein Eva, Dreiaktiges Lstspl., aus dem Dänischen von John Josephson. Charlottenburg, Schillertheater.

3. in fremden Sprachen

Hans E. Kinck: Der letzte Gast, Drama. Christiania, Nationalth.

Jubiläen

Der Snob: 50, Berlin, Kammerspiele.

Kammermusik: 100, Berlin, Komödienhaus.

Der Juxbaron: 50, Berlin, Th. a. Nollendorfpl.

Die Notbrücke: 250, Berlin, Trianonth.

Neue Bücher

Ludwig Karpath: Richard Wagner, der Schuldenmacher. Wien, Kamönen-Verlag. 47 S. M. 1.—.

Emil Ludwig: Der Künstler, Essays. Berlin, S. Fischer. 302 S. M. 4.—.

Dramen

Emil August Knauer: Hagar, Vieraktiges Schspl. Frankfurt a. M., Gebrüder Knauer. 67 S. M. 3.—.

Herman Anders Krüger: Die Pelzmütze, Dreiaktige Komödie. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 112 S. M. 2.—.

Friedrich Neubauer: De[illegible] hof, Dreiaktige Komödie, [illegible] S. Fischer. 67 S. M [illegible]

Zeitungen und Zei[illegible]

Paul Apel: Autobio[illegible] Skizze. Lit. Echo XV[illegible]

Franz Blei: Das Zaubertheater. Die weißen Blätter I 8.

Arthur Brausewetter: Das Problem des Torquato Tasso. Bühne und Welt XVI 16.

A. v. Bülow: Warum entfernen wir uns von Richard Wagner? Deutsche Bühne VI 17.

Hanns Martin Elster: Caesar Flaischlen als Dramatiker. Bühne und Welt XVI 16.

Kurt Engelbrecht: Das Dramatische. Tag 114.

Charlotte Engel-Reimers: Theatersorgen — Theaterfragen. Deutsche Bühne VI 20.

Ernst Goth: Der Dirigent auf der Leinewand. Voss. Ztg. 216.

Carl Heine: Ein Archiv für das Regiewerk. Deutsche Bühne VI 19.

F. M. Huebner: Theater als Wissenschaft. Kritische Rundschau I 14.

Edgar Istel: Zum Problem des Opernbuches. Deutsche Bühne VI 19.

Eugen Kilian: Das Drama Kleists in der deutschen Literatur. Merker 108.

P. E. Kipper: Unser Theater und das Wort. Bühne und Welt XVI 15.

Rudolf Krauß: Die Weiber von Schorndorf und die dramatische Bearbeitung des Stoffes. Beil. z. Voss. Ztg. 17.

Emil Kreisler: Friedrich Kaiser. Der neue Weg XLIII 18.

Gustav Landauer: Puppen. Sozialist VI 8.

Konrad Lange: Die Zukunft des Kinos. Bühne und Welt XVI 16.

Henri Lavedan: Sarah. Merker 108.

Ludwig Lewin: Der Dramaturg im modernen Theaterbetrieb. Der neue Weg XLIII 20.

Max Marschalk: Meyerbeer. Voss. Ztg. 220.

Richard M. Meyer: Der Gaukler. Tag 95.

Praktikus: Theater-Reichsgesetz. [Da]s freie Wort XIV 4.

[?]. E. Reimerdes: Meyerbeer. Der [neu]e Weg XLIII 18.

[E]rnst Ritter: Psychologische Be[trach]tungen über die Schauspielkunst. [Der] neue Weg XLIII 18.

Karl Scheidemantel: Aus der Werkstatt Schuchs. Voss. Ztg. 246.

Max Scheler: Das Tragische. Die weißen Blätter I 8.

Paul Schlenther: Max Bernstein. B. T. 234.

Edgar Steiger: Paul Apel. Lit. Echo XVI 15.

Ernst Wachler: Grabbe und das Nationaltheater der Deutschen. Bühne und Welt XVI 16.

Friedrich Weber-Robine: Die sozialen Fragen der Künstlerschaft. Bühnenroland XV 7.

Arthur Wolfgang: Vom ‚Gutram' zur ‚Ariadne'. Nord und Süd XXXVIII 5.

Bogumil Zepler: Auf den Spuren der komischen Oper. B. B. C. 191.

Personalia

Rosa Poppe gehört am 27. Mai dem berliner Königlichen Schauspielhaus fünfundzwanzig Jahre an.

Engagements

Berlin (Deutsches Th.): Paula Pierstorff vom Hamburger Deutschen Schsplhs. 1914/19

— (Lustspielhaus): Carl Strack.

— (Metropolth.): Ellen Pera, Max Steidl.

— (Montis Operettenth.): Otto Waldner von Lodz.

— (Opernhs.): Käthe Herwig.

— (Th. d. Westens): Heinrich Pick.

Coblenz (Stadtth.): Elize de Haag.

Frankfurt a. M. (Schsplhs.): Annie Brabenetz, Toni Impekoven.

Gera (Hofth.): Walter Pittschau.

Hamburg (Deutsches Schsplhs.): Julia Serda.

— (Neue Oper): Leon Fischer-Ferry (Heldentenor), Willi Springer (Tenorbuffo).

— (Stadtth.): Sabine Kalter (Alt) von der wiener Volksoper, Erich Suckmann (Tenor).

Heilbronn (Stadtth.): Mariska Serényi (Reichersche Hochschule).

Lüneburg (Stadth.): Erna Klinder (R.H.)

Märkisches Wandertheater: Martin Gien.

München (Künstlerth.): Richard Leopold.

Potsdam (Schsplhs.): Fritz Nürnberger, Ilse Schwarz. (R.H.)

Todesfälle

Lillian Nordica in Batavia. Mitglied der newyorker Metropolitan-Oper.

Ernst von Schuch in Dresden. Geboren am 23. November 1847 in Graz. Generalmusikdirektor des dresdner Hoftheaters.

Nachrichten

Felix Weingartner ist zum Generalmusikdirektor des darmstädter Hoftheaters ernannt worden.

Wilhelm von Scholz ist an Stelle Walter Bloems Dramaturg des stuttgarter Hoftheaters geworden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25. Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg. Druck: A. E. Fischer, Gera
Alleinige Inseratenannahme: Annoncen-Expedition für Fachzeitschriften m. b. H. Berlin W Fasanenstraße 68.

Huerta / von Theodor Tagger

1

Die Huerta-Geste — er hat sie geboren, und sie steht jetzt fest. Er könnte heute, am ersten Juni, da ich dies schreibe, oder in der übernächsten Woche gestürzt werden oder ermordet — er hat eine Geste schon geschaffen, und sie ist nicht mehr fortzunehmen. Die Geste der Unbeweglichkeit, die steif, eher brüchig als biegsam gewordene Geste, die festgehakte, den Ausspruch einer ungewöhnlichen Gebärde ohne Gebärden. Für die Aesthetiker hat er einen neuen Begriff geschaffen, und ich zweifle keinen Augenblick, daß man ihn nach ihm nennen wird: die Huerta-Geste.

Für die Aesthetiker — deswegen wollen wir uns damit nicht einlassen. Wie sehen wir ihn, der Mexiko nicht retten kann?

2

Er steht da, klein, weißbärtig, hager und mit eingefallenen Wangen, wie man ihn in den Illustrierten sieht; von vier Feinden umringt, ohne Geld, ganz sicher auch ohne Vertrauen auf seine Freunde, die Offiziere und Soldaten. Er steht da, ganz allein im Innersten, und rührt sich nicht vom Fleck.

Wenn man seinen Namen liest, was noch jeden Tag geschieht, hat man immer gleich das vor Augen: den Mann, der nicht gehen will. Den Mann, der Stöße, Hiebe und die ärgsten Drohungen von allen Seiten stündlich über sich fallen fühlt; und er geht nicht.

Wenn das nicht Größe wäre — es ist Größe, ich kann mir nicht helfen. Es ist nicht Trotz, nicht Leichtsinn und Spiel. Eher schon ein unerhört verzweifeltes Sich-fest-beißen. Und das Ganze hat — man fühlt es — etwas Echtes, Reines, ich muß schon sagen: etwas Tugendhaftes als Boden.

Man wird ruhig annehmen können: den Patriotismus hat es als Boden. Vielleicht die Angst, die ihm den Hals würgt: daß Mexiko verloren gehen kann, wenn er es jetzt verläßt. Es kann Einer kommen und es regieren, der von der Union bezahlt ist, ganz einfach. Die Union hat Geld. Dann ist Mexiko verloren. Ich muß es halten, so gut ich kann, bis ich falle.

Er kann jeden Augenblick fallen.

Aber er kann jeden Augenblick fallen: auch durch sich selbst. Wenn

er sieht, wie seinetwegen immer mehr Blut fließt, und dann dies Ärgste: daß das Blut gar nicht sein großer Feind Wilson verschuldet, sondern seine eigenen Mexikaner. Dann kann er plötzlich genug haben, wie man sagt, und sich opfern.

Denn das weiß er längst: am ungefährlichsten ist ihm sein großer Feind Wilson. Wilson, der geweint haben soll, daß zwölf Amerikaner vor Veracruz fielen. Wilson, der Professor.

Seine großen Feinde sind die Mexikaner. Carranza, Villa und Zapata.

Sie wollen seine Präsidentschaft haben — Wilson will nur ihn selbst haben: das ist der Unterschied.

Carranza ist noch der Europäer unter ihnen. Er hat, als Präsident Madero starb, ein paar Staaten der Republik sozusagen eingesteckt, ganz zuerst Nuevo Leon und Sonora. Jetzt zieht er, mit den Truppen der Staaten, gegen Huerta und will die ganze Republik.

Zapata und Villa sind schlechtweg Banditen. Der Erste verwüstet im Norden das Land, der andre, der Schlimmste, hauptsächlich Chiahuahua. Sie überbieten sich in Schändlichkeiten, und das wird noch eine Zeitlang so weitergehen. Zapata soll seine Karriere als Offizier der Bundesstaaten angefangen haben, Villa gleich mit Betrug, Erpressung und Mord. Jetzt wollen sie alle Präsidenten werden.

Das sind die Gegner Huertas: drei Banditenführer und ein Professor. Man kann da gut begreifen, daß ihm der Letzte am wenigsten Sorgen macht, keine blutigen jedenfalls, nur theoretische.

Die ungleichen Gegner — sie haben sich noch dazu verbündet — und nun auch noch die ratbereiten Gesandten südlicher Republiken: sie umringen ihn, reden auf ihn von allen Seiten ein, und sie werden nicht ohne Versprechungen für seine Person kommen.

Er rührt sich nicht vom Fleck. Er ist ein Halbindianer, und in diesen aufgeregten Tagen voll Pulver und Blut ist er zum vollkommenen Indianer herunter- — herauf?- — gereift. Er zeigt sich in den Cafés der Stadt Mexiko und am Abend im Corso. Er zeigt sich furchtlos, seiner Sache sicher ganz und gar.

Man kann etwas Heldenhaftes da sehen. Im Staatsmann Huerta, nicht nur im Indianer Huerta. Denn daß er nicht um die Präsidentschaft kämpft, um diese an sich, um ihre persönlichen Vorteile, das wird man schon wirklich annehmen können. Er selbst, der Ge[illegible] der Vereinigten Staaten, er würde die Vorteile nie zu spür[illegible] kommen, nur die Lasten und Gefahren.

Aber er hat den Glauben an die Notwendigkeit, auszu[illegible] so lange es geht. Das ist Huerta, der Staatsmann. Und glei[illegible] zuerst: Haltung, Haltung. Das ist der Indianer.

Wenn ihn die Uebermacht — sie wird täglich schwerer, umfangreicher und drohender — wenn sie ihn umwirft: es würde seine Heldenhaftigkeit nicht verringern. Wenn er die Haltung findet, selbst zurückzutreten: es würde sie verdoppeln.

Ist er sympathisch? Nein, bei alledem ganz sicher nicht. Vielleicht ist das etwas ganz Besonderes an diesem Menschen — ein Held zu sein, der Keinem sympathisch ist.

3

Man lege sich die Hand aufs Herz. Man hat ohne Zweifel den Wunsch, daß er endlich gehen soll. Denn man hofft, daß dann in Mexika Ruhe sein wird.

Es ist zumindest eine Hoffnung, aber sonst ist es nichts und eine sehr trübe Hoffnung. Denn die große Unruhe von Mexiko ist ja nicht er: das sind die Mexikaner. Nicht Amerika, nicht ein regelrechter Krieg, sondern die Mexikaner.

Wenn er fällt, wird es so weiter gehen — da ist leider kaum ein Zweifel. Aber er soll trotzdem gehen, damit etwas geschieht zur Aufwirrung des Knäuels, damit man aufatmen kann: jetzt werden doch die andern auch Ruhe geben? Nur für diesen einen Augenblick, möchte ich beinah sagen, sollte er gehen.

Aber inzwischen ist noch kaum die komische Frage des Flaggensaluts erledigt. Inzwischen ist noch nichts geschehen. Wilson nimmt alle möglichen Vermittlungen an, und dabei stellt er eine ungewöhnliche Flotte an der Küste auf, eine Flotte, die zu ungewöhnlich ist, als daß sie einen ernsten und nicht einen lediglich demonstrativen Eindruck machen könnte: Vor Veracruz stehen die Dreadnoughts ‚Utah' und ‚Florida'; die Kreuzer ‚Arkansas', ‚Dolphin', ‚Michigan' und ‚New Jersey' stehen vor Tampico, außerdem noch der ‚Mississippi' mit einem Aeroplancorps. Vor Matamoros und Brownsville ankern jetzt auch schon Kriegsschiffe der Union, zum Beispiel der ‚Connecticut' und der ‚Louisiana'. Diese Kriegsmacht des Staatenpräsidenten ist ungeheuer, doch eben auch ungefährlich, weil sie nur theoretische Einschlagkraft besitzt. Außerdem: Villa soll zwanzigtausend Banditen führen, was etwas heißen will, und Caranza zieht auf Mexiko los, er soll sogar vor den Toren schon sein: nur Huerta läßt sich nicht stören — er steht da.

Gestürzt kann er kaum werden: er ist nicht der Mann dazu. Er hat das schon lange genug gezeigt. Es bleibt nur übrig, daß er ermordet wird — aber dann wird sicher nicht die schöne Ruhe kommen; oder, daß er auf einmal wirklich abtritt. Und dann wird es erst losgehen.

Aber er sollte schon entschieden abtreten, damit es endlich losgeht — und dann doch vielleicht einmal aufhört.

Premieren im Juni

Den Vortritt hat das Königreich, das Theseus von Athen auf Naxos zu gründen gedenkt, das aber nur dann zustande kommen wird, wenn der zugewanderte Volksbeglücker den Priestern verspricht, kein liberaler, sondern ein erzkonservativer Herrscher zu sein. Zentrum und Junkerschaft sind eins in dem entschlossenen Widerstand gegen eine Monarchie, die „Güte für die Menschen" zum Leitsatz gewählt hat. Solche Leitsätze aufzustellen, ist freilich leichter, als Güte für den einzelnen Menschen zu fühlen und zu bewähren. Da Theseus zwar stark genug ist, um sich den schwarzblauen Mächten der Insel nicht zu verschreiben, aber auch schwächlich genug, um Ariadnen in ihrem Vertrauen auf den Opfermut seiner Liebe bitter zu enttäuschen, so weiß man zunächst nicht recht, ob Paul Ernst den Widerspruch zwischen der öffentlichen und der privaten Handlungsweise eines Mannes satirisch tadeln will, oder ob er sein Drama deshalb sozialpolitisch aufgefüllt hat, weil jener Nora-Konflikt für drei Akte zu alt und zu arm wäre. Von Satire fehlt schließlich in der feierlich-steifen Welt dieses Neuklassikers jede Spur. Also ist wohl der Verdacht nicht allzu lästerlich, daß hier die schlicht-bürgerliche Tragödie der Frau, die von ihrem Mann „das Wunderbare" erwartet, ängstlich breitgeredet und geflissentlich mythologisch untermalt wird. Aus dem Wohnzimmer der kleinen Frau Helmer öffnen sich Perspektiven gleich bis ins Labyrinth des Minotaurus, dessen Stiefschwester Ariadne ihren Vater Minos vergiftet, damit er dem geliebten Thesius nichts tue, und die nun zu Tode erstaunt ist, daß Theseus keine Begeisterung zeigt, aber leider doch nicht so erstaunt, um nicht eine höchst druckfertige Erklärung für den Mann bei der Hand zu haben: „Was ist, Mensch, euer Recht und eure Pflicht? Für Jenen da nichts als die Angst vor seinem höhern Selbst." Jener da kennt sich nicht etwa schlechter: „Werkzeug und Sache war ich nicht genug, denn aus mir selber kamen meine Pläne und nicht aus Schicksal und Notwendigkeit." Schicksal und Notwendigkeit: so oder ähnlich heißt eine Abhandlung von Ernstens Waffenbruder Wilhelm von Scholz. Sei aber diese ‚Ariadne auf Naxos' keine Abhandlung: dann stammt sie bestenfalls von einem germanisch-protestantischen Corneille, der durch Grillparzer und Hebbel gegangen ist und dabei nie vergessen hat, das Land der Griechen mit der Seele zu suchen. Ein hieratischer Zwang, eine strenge Symmetrie bindet die Teile. Am Anfang

jedes Akts vertreten ein Greis und ein Jüngling den Chor, die Würde der Tragödie und den Unterschied zwischen Naxos und Athen, zwischen Alter und Jugend, zwischen Reaktion und Fortschritt. Am Ende jedes Akts steht Ariadne und hat ein andres Verhältnis zu den zwei Männern, die sie lieben: erst versichert sie dem Dionys, daß Theseus ihre Bluttat freudig auf sich nehmen wird; dann ist ihr einziger Trost im Unglück, daß jetzt ihr Gott sie nicht verlassen kann; endlich hebt der Gott sie in den Himmel, wo sie beide hingehören. Du, Geist der Erde, bist mir näher. Ich bin nicht stumpf für die Intelligenz, den Adel, das Pathos, den Horizont, die Klarheit, die Sittlichkeit und die stolze Gelassenheit dieser Kunst. Aber mich berühren inniger Instinkte, die nicht zu Ideen umdeklamiert werden. Kein Zweifel, daß auch hier eine langsame Erwärmung stattfindet. Nur wer mit einer vorgefaßten Meinung an diesen lateinischen Dichter herantritt, wird das bestreiten. Was ist es, da die Debattierlust und die Selbstkritik aller Figuren von Anfang bis zu Ende unverändert bleibt? Es wird wohl so sein, daß Paul Ernst sich eine Art ideologischen Rauschs antrinkt, dadurch beweglicher, hemmungsloser, aufgeschlossener, temperamentvoller wird und uns mit diesem Zustand ein bißchen ansteckt. Nicht für lange. Wir werden wieder nüchtern, weil der Grundcharakter dieser Dramatik letzten Endes doch Nüchternheit ist. Hier geht es nicht um menschliche Blutmischungen, sondern um Geist in Versen, um soziologische Abstraktionen, um metaphysische Deutungen mit einer Bewußtheit, durch die der kluge Paul Ernst zu erreichen hofft, daß wir ihn mit seinem eigenen Maßstab messen. Das tun wir gern. Es wäre töricht, bei einem so unnaiven Dichter blühende Gelände der Poesie zu suchen. Nur daß er freiwillig auf sie verzichtet, darf er uns nicht einreden wollen. Um die Theorie vom neuklassischen Drama auszuhecken, ist nötig, daß man keine Dramen schaffen kann, die nach hundert Jahren — nicht neuklassisch, sondern einfach klassisch wären. Neuklassik ist kein Weg und kein Ziel, sondern eine Ausflucht. Der Fall liegt wirklich nicht so verwickelt, wie die schätzbaren Aristotelesse dieser Richtung mit undurchdringlichen Worten verkünden. Er liegt so simpel, wie Goethe ihn vor neunzig Jahren gesehen hat: „Man muß wohl annehmen, der gute Klopstock habe nicht lebendig vor Augen gehabt und sich nicht sinnlich ausgebildet, was er machte.“ Man gilt heute für altmodisch, wenn man Sinnlichkeit in der Kunst fordert. Es ist die einzige Forderung, die nie veralten wird, nie unerhoben bleiben sollte. Darum wird unsrer

Bühne von Paul Ernst das Heil nicht kommen. In der Wahl zwischen ihm und Ernst Hardt wärs verwerflich, sich nicht für ihn zu entscheiden. Mehr ist zu Gunsten dieses Dramatikers kaum zu sagen. Er hat unablässig verlangt, daß die berliner Kritik seine Sendung feststelle. Seine Geistigkeit mag sensualistischen Gemütern, seine Bildung genügsamen Naturburschen, sein Wille zur Form zerfließenden Idyllikern, sein Ethos bequemen Amoralisten eine Zuchtrute sein. Das ist seine Sendung.

Da jeder Theaterdirektor, der diese Feststellung ermöglichte, unsres Dankes seit zehn Jahren sicher war, brauchte eigentlich keiner von ihnen Paul Ernst so ungeduldig werden zu lassen. Selbst beim Publikum war den übersichtlichen, sorgfältigen, gehaltvollen, bis zum Fanatismus stilfreudigen Arbeiten des poetischen Gelehrten ein Hochachtungserfolg vorausbestimmt. Wenn jetzt aber Herr Altman, weil alles gut gegangen ist, für seine Bühne, die sich bisher ziemlich unwählerisch versorgt hat, ein literarisches Programm gefunden zu haben glaubt, so ist vielleicht doch Vorsicht anzuraten. „Uns erlösen kann nur Blut." Unter Umständen ist das lasterhafteste Theater einer so tugendhaften Untheatralik vorzuziehen. Das zweite Mal wär' es wahrscheinlich schon langweilig — das erste Mal war es lehrreich. Das Kleine Theater hatte sich mächtige Mühe gegeben. Das wertvollste und schwierigste Werk seines ersten Winters fand die rundeste Darstellung auf einem anständigen Niveau. Ein Mißton war allenfalls die bunte Kleidung und die wallende Haar- und Barttracht des Gottes Dionysos, für den aber sonst Herr Hartau vielleicht nicht die Schlankheit des Leibes und das Griechentum des Gesichts gehabt hätte. Dafür sprach er, wie gewöhnlich, am besten. Herr Bildt schickte dem preußischen Helmer Ludwig Thomas einen antiken Helmer von korrektester Haltung hinterher; und aus demselben Schillertheater wie er kam an diesem Abend ein zweites großes Talent. Auf Fräulein Leonore Ehn paßte nichts von allem, was Ariadnen nachgesagt wird. Weder war sie „die Schwester jenes Ungeheuers", noch hatte sie „der Stimme Klang, aufrechten Nacken und den stolzen Schritt", woran man ihr Wesen erkennen sollte. Was aber wichtiger scheint: hier ist ein Mensch, der durch seine Mädchenhaftigkeit, durch seine leidenschaftliche Sentimentalität, durch die Beseeltheit seiner Blicke, die Wahrheit seiner Töne und die Lieblichkeit seiner Bewegungen ganz unabhängig von der Dichterfigur fühlende Herzen treffen muß. Nachträglich hört man, daß das Fräulein seit Jahren in Berlin

spielt. Ab und zu geht ein berliner Regisseur oder Direktor auf Entdeckungsreisen in die Provinz. Dabei sind noch lange nicht alle Entdeckungen im Bezirk der Ringbahn gemacht.

*

Zwei Tage später entdeckte man auch im Lessingtheater einen Schauspieler, den Barnowsky bisher offenbar unterschätzt hat. Überhaupt: es ist schwer. Ein Theater, das in Meisterwerken plätschert, darf ‚Das Märchen vom Wolf' verschmähen. Aber ein Theater, das seine Hoffnungen im Herbst auf ‚Zeitwende' und zu Ostern auf ‚Rösselsprung' setzt, hat kaum das Recht, dieses handliche Stück Kulissenware in den hoffnungslosen Sommer-Ausverkauf zu stoßen. Es hätte sogar die Pflicht, es mit allen dramaturgischen Mitteln zu appretieren. Es mußte sehen, daß diese Komödie, die einen der lustigsten und saubersten Anfangsakte und einen harmlos-freundlichen Schlußakt hat, ohne entscheidenden Eingriff in den furchtbaren Mittelakt keine Lebensmöglichkeit hatte; und mußte diesen Eingriff vornehmen. Ein Ehemann ist im allgemeinen, besonders aber auf einen Jugendverehrer seiner Frau, der ihnen im Restaurant gegenübersitzt, brennend eifersüchtig. Ohne Grund; wenn auch nicht ohne den Witz des üppig begabten Literaten Franz Molnár, der sogar gestalten kann. Dieser erste Akt steht — und blitzt und flitzt doch nur so vorüber. Dann wird der Ungar faul. Man hat tatsächlich den Eindruck, daß er mit einiger Energie eine bessere Wendung fände als den Traum, den die Frau einen Akt durch träumt. Der Jugendverehrer erscheint ihr als Kriegsheld, als Staatsmann, als Künstler und als Lakai, wie er ihr in einem blödsinnigen Abschiedsbrief angekündigt hat. Schon daß immer wieder einmal geträumt wird! Es ist obendrein ein plumper Traum, ein gradliniger und trotzdem verknäuelter Traum und, vor allem, ein unsagbar langwieriger und spaßloser Traum. Hier kams darauf an, durch wütende Striche das Brio des ersten Akts zu erzielen, aus Dreiviertelstunden eine Viertelstunde zu machen. Damit wäre für keinen Rationalisten der Übelstand beseitigt worden, daß durch einen Traum der Frau der Mann von seiner Eifersucht geheilt wird. Aber auf Rationalisten braucht nicht einmal ein …iner Dichter wie Molnár Rücksicht zu nehmen. Er gibt ein ‚Spiel', … Spiel für Erwachsene, das durchaus als bloßes Spiel kenntlich …bt. Seine Eheleute mitsamt dem Dritten sind Typen im Sinne … Marionetten. Wir sind nicht neugierig, was ihnen, mit ihnen …chehen wird. Wir sind lediglich gespannt auf die Sprünge,

die Balancen, die Voltigen, mit denen sich der Esprit des Autors aus der prekären Lage herausdrehen wird. Er dreht sich heraus. Logik und Konsequenz wird garnicht vorgetäuscht. Im Schlußakt, wo der täppisch leibhaftige Dritte seine Angebetete gründlich enttäuscht, sieht er ganz anders aus als im Anfangsakt — nicht weil eine Wandlung mit ihm vorgegangen ist, sondern weil Molnár in der Wüste des Mittelakts seinen eigenen Anfang vergessen hat. Seien wir ebenso unpedantisch wie er. Vergessen wir ihm das Mittelstück, das zu retten gewesen wäre, und gratulieren wir uns und ihm und Barnowsky zu dem Schauspieler Landa, von dem ein Othello des Alltags so viel Menschlichkeit erhielt, daß er (und die Frau) Einem für Augenblicke leid tat, aber immer wieder zugleich eine so kribblige Komik, daß man sich selbst wie von Ameisen bekrochen fühlte.

*

Das berühmteste von den drei Stücken der Woche hat mich am mindesten gefesselt. Holberg ist vermutlich größer als Paul Ernst und ‚Jeppe vom Berge' ein rechtschaffener Brocken Weltliteratur, in die Molnár kaum kommen wird. Aber heute ist heut. Dies bewährte dänische Lustspiel stammt aus einer Epoche, die mehr Zeit und ein robusteres soziales Gewissen hatte als unsre Gegenwart. Weder reichen Jeppes Schicksale für unsern Theaterabend, noch erträgt man die primitive Roheit der Adelspartei, die überdies am Schluß aus ihrem Ulk eine schiefe Moral ableitet. Hauptmann hat gewußt, warum er seinem Jeppe den sanften Schluck an die Seite gegeben und bei Hofe ein bißchen Liebe gestiftet hat. Bei Holberg steht gegen eine vernachlässigte, flüchtig skizzierte Aristokratie in ungeheurer Breite ein einziger bäurischer Trinker, dessen Bauch und dessen Nase die Kosten der Unterhaltung selbst dann nicht stundenlang tragen können, wenn man sich darauf einläßt, mit ihm den Motiven seiner Trunksucht nachzugehen und ihm einzuräumen, daß es vor der Keile und der ehebrecherischen Niedertracht eines zänkischen Weibes schließlich eine Zuflucht in der sinnlosen Betäubung geben muß. Als ich vor drei Jahren in Lauchstedt den ‚Erasmus Montanus' sah, begriff ich nicht recht, warum Schiller von Holberg gesagt hat, daß er den Leser in einen Sumpf führe. Aber es schien mir auch unlohnend, um der paar Lichtblicke, um einiger zarter Menschlichkeiten und einigen drastischen Humores willen eine solche alte Schwarte aus der Vergessenheit zu holen. Jetzt hat sich der Verdacht befestigt, daß es mit der Holberg-Re-

naissance, die der Landsmann Herman Bang an dieser Stelle und vor und nach ihm der Übersetzer Schlenther propagiert haben, nicht viel werden wird. Für einen theaterhistorischen Anschauungsunterricht soll uns der verschollene Holberg so willkommen sein wie für einen literaturaesthetischen Anschauungsunterricht der zeitgenössische Paul Ernst. Aber so wenig wie von diesem wird von jenem die lebendige Bühne einen nennenswerten Nutzen haben, wenn nicht einmal ein Kerl wie Jacob Tiedtke verhindern konnte, daß man streckenweise gähnte. Es war — in einer nicht ganz stilreinen, aber ausreichend vergnüglichen Aufführung — die stärkste und zugleich feinste Leistung dieses Menschendarstellers von schlagender Komik, der fast ohne Übergang aus der letzten in die erste Reihe gerückt ist. Strotzend im Saft stand, torkelte, lag, trank, schrie, schnarchte, zitterte, wimmerte, kommandierte und philosophierte dieser Wanst mit dem Strohdach, den Schweinsäuglein und den fettig-roten Bäcklein, vergaß keine Schattierung und behielt Recht gegen das Gesindel, vor dem unser Anteil ihn in Schutz nahm. Daß Reinhardt Tiedtken entdeckt hat, ist nur eins unter seinen zahllosen Verdiensten. Daß er ihn nicht gehalten hat, ist eine Unbegreiflichkeit.

Paulina / von Peter Altenberg

Ich habe nie „erwarten" gekannt!

Wirklich nicht! Es ist keine Überhebung. Ich habe es nicht gekannt.

Wenn sie kam, kam sie. Wenn sie nicht kam, kam sie nicht.

Kann ich sie zwingen?!

Man hat so viel Verpflichtungen und Vergnügungen.

Soll ich erst fragen, um die Wahrheit oder die Unwahrheit zu erfahren?!

Beides ist wahr. Wahr ist, daß sie nicht kam!

Ich hab' „erwarten" nie gekannt.

Jetzt kenn' ich es.

Süß-bitter, bitter-süß schmeckts auf der Seele!

Wie wenn man einem durstigen Tier den Wassernapf zeigte, und ihn zurückzieht. Dennoch sieht es ihn.

Genug Vergleiche! Wer den nicht versteht, versteht den andern auch nicht!

Viele Dichter haben schon tief geschrieben über die Erwartung.

Ich aber sage: Dürstendes Tier, du siehst den Wassernapf und darfst nicht trinken!

Carl Sternheim / von Willi Handl

Für die Form der deutschen Komödie hat sich keine feststehende Tradition gefunden. Das mag mit dem Wesen des deutschen Humors zusammenhängen, der, wo er echt und tief ist, auch frei ausschwärmen und nur seiner eigenen Regel folgen will. Von den paar guten deutschen Lustspielen — man braucht kaum mehr als die Finger einer Hand, um sie herzuzählen — ist fast jedes ein Typus für sich, mit eigenen Merkmalen, die sich nicht wiederholen. Am seltsamsten aber ist, daß die besondere Stimmung und Formgewalt, die dieses einmalige Lustspiel hervorbringt, auch dem Schöpfer selbst kein zweites Mal wiedergegeben ist. ‚Minna von Barnhelm' ist auch für Lessing, ‚Der zerbrochene Krug' auch für Kleist, ‚Der Biberpelz' auch für Hauptmann (trotz seinen krampfhaften Erneuerungsversuchen) etwas Einziges. Bei den Schwachen und Unzulänglichen kommt es vor, daß sie in einem begabteren Augenblick eine Laune, eine Figur, einen Scherz irgendwie ganz persönlich betonen und ihrem Spiel auf diese Art den Anschein von humorhafter Atmosphäre geben, ihm sozusagen ein Gewürz beimengen, das den Geschmack der Echtheit ganze Strecken lang vorzutäuschen vermag. Aber auch das hält natürlich nicht an und schafft keine dauernde Form.

Diesem schüttern Bestand einmaliger Meisterwerke ohne Tradition und begabter Unzulänglichkeiten ohne Geltung tritt nun die stetig schaffende und klar profilierte Komödienkunst des Dichters Carl Sternheim als ein erstaunliches Phänomen gegenüber. Er hat eine persönliche Form des heitern Dramas gefunden, die in mancher Linie des Aufrisses und in Einzelheiten der technischen Konstruktion mit wesentlichen Elementen moderner Kultur glücklich übereinstimmt. Er hat diese Form entwickelt, vollendet und als den legitimen Ausdruck seiner Künstlerschaft — gewissermaßen als seine höchst persönliche Tradition — festgehalten. Hat sie auf diese Weise aristokratisiert und zugleich volkstümlich gemacht; ihr die Marke des Eigenen, Einzigen aufgeprägt und sie doch wieder aus der unfruchtbaren Einmaligkeit des voll Gelungenen befreit. Schon dieses rein formale Verdienst ist außerordentlich und hat seine literaturgeschichtliche Bedeutung.

Sie mag von den nächsten Generationen ausführlicher festgestellt werden. Der Gegenwart ist zunächst von Wichtigkeit, wie sie sich selbst im Werk des zeitgemäßen Künstlers wiederfi[illegible]t. In Sternheims Komödien genießt sie — was ihr kaum ein An[illegible]er noch so kühn und so reinlich dargeboten hat — die Wollust der S[illegible]stverhöhnung; genießt den heitern Anblick der bürgerlich systemi[illegible]en Roheit, Stumpfheit und Schwäche, von denen sie gerne [illegible]it

sein möchte; halbfaule Restbestände entkräfteter Ideale, die nur noch zum Schlechten taugen. Das gibt ein Gewimmel von Karikaturen, deren Wahrheit ins Gewissen trifft, und deren großer Witz den Schmerz des Getroffenen wieder in Heiterkeit auflöst. Das bürgerliche Leben, gesehen aus der Perspektive des ‚Simplicissimus'. Die Nennung dieses Namens ist unvermeidlich und von aufschlußgebender Bedeutung. Sternheim (als Lustspieldichter) hat genau dieselbe Ansicht des bürgerlich Menschlichen und genau dieselbe Art, damit umzugehen, wie sie dort seit jeher gilt. Seine Komödienkunst wäre undenkbar und würde nicht verstanden werden ohne die geistige Vorbereitung, die die Zeichenkunst und die Wortkunst der ‚Simplicissimus'-Leute geschaffen hat. Die Unerbittlichkeit, Klarheit und scheinbare Einfachheit Gulbranssonscher Linien findet sich in seinen Figuren wieder. Ja, beider Art zu zeichnen ist es wesentlich, den unheimlichen Zug in ihren Grotesken mit Lust zu betonen. Irgendein besonders finsterer, wilder oder viehisch blöder Ausdruck hebt diese Bilder von der unmittelbaren Gemeinschaft mit den ganz Normalen ab — und schafft klüglich die heilsame Distanz, aus der sie denen, die es angeht, grade noch genießbar werden. Denn die Bösartigkeit dieser Zeichnungen — Sternheims wie Gulbranssons — wäre unerträglich, fände sich nicht eben in der einen außermenschlichen Nuance immer noch die Möglichkeit, zu fühlen: Nun, aber ganz so sind wir ja doch nicht. Da hat man denn Raum und Lust, zu lachen: wer weiß, über wen?

Nur auf dem Umweg solcher vorsätzlichen Stilisierung können die Figuren Sternheims an ihre menschlichen Urbilder heran; nur indem sie nachdrücklichst, durch schärfste Ausprägung alles Grotesken und Spukhaften, betonen, daß sie immer nur Figuren, nicht lebende Wesen sind. Sie fühlen sich ganz kalt an (einzelne Weiber, in Augenblicken flüchtigster Regungen, etwa ausgenommen). Ein starr gewordener Haß hat sie ersonnen und gebildet. Ein Haß, der kaum mehr lebendiges Gefühl, sondern nur aesthetisches Prinzip ist; der sich kaum mehr um sein Objekt kümmert, nur noch seine Gebärde pflegt. So hat sich dieser Haß, um seine Kraft und Reinheit zu erhalten, wissentlich von der nahen warmen Wirklichkeit entfernt. Weder seine Figuren noch seine Verwicklungen sind, im Sinne naturgetreuer Abschilderung, wahr; die Figuren zu einfach und die Verwicklungen zu gesucht. Wahr sind seine Motive: die starken Urtriebe … Habgier, Geilheit, Trägheit und ihre Maskierung mit Worten … lächerlich großem Klang. Aus der Abwandlung, Kreuzung … verschiedenartigen Bindung dieser Motive ziehen seine Komö…n immer neue heitere Energie. Sie hüten sich, beim allzumensch…en Detail zu verweilen, das ablenken, beschwichtigen oder gar …ärmen könnte. Sie bleiben sachlich bei ihrer Hauptsache; be-

gnügen sich, schlicht und trocken auf das Böse im Menschen — ihr Mensch ist der deutsche Kleinbürger — hinzuweisen. Sie sind ganz ohne Güte; im Grunde also unmenschlich. Und müßten darum für jeden, der das Leben herzlich liebt, auch unerträglich sein, wenn nicht eben diese absichtliche Knappheit und Schroffheit, diese Arroganz des Stiles doch wieder ein besonderer aesthetischer Genuß wäre. Er wird dadurch verfeinert und gesichert, daß sich die Stilisierung der Menschen und der Vorgänge schon im Wortschatz und Satzbau der Sprache ausdrückt; auch sie ist, wie jene, von konzentriertem Ausdruck, trocken, knapp und unwirklich. Ihr außerordentlicher Witz besteht darin, daß sie Dinge von beschämender Kläglichkeit mit unerschütterlicher Ruhe, in möglichst gespitzten, zuweilen gar in ganz preziösen Worten sagt.

Diese elegante Ruhe, die ihrer Verpflichtung zur Form niemals, auch in der kleinsten Einzelheit noch nicht vergißt, vermag allein den Gebilden so menschenfernen Hasses genießbare Schönheit zu geben. Sie ist das eigentlich Moderne, das Zeitgerechte in diesen Komödien. In ihrer sparsamen Klarheit und Uebersichtlichkeit, in ihrer untadelhaften Präzision — die irgend etwas vom Geist und Willen heutiger Maschinentechnik an sich haben — ist mehr lebendige Wirklichkeit, mehr Gegenwart, mehr Beherrschung unsrer Welt als in dem kommunen Philisterhaß, der — ebenso beschränkt und halb blind wie das Philisterium selber — seit jeher schon in allen Mittelschulen obligat war. Dieser Haß, der den Dichter bei den ungeduldigen Strebern und den friedlosen Neurasthenikern so beliebt gemacht hat, ist nicht die stetig nährende Quelle, sondern nur der augenblickliche Inhalt seiner Schöpfung. Er mußte ihn auf seinem Entwicklungsweg vorfinden; denn er kam, überkultiviert, ehrgeizig und mit einer besondern Helligkeit des Blickes begabt, aus einer geistigen Umwelt, die den Lebenskreisen des breiten Bürgertums antipodisch entgegengesetzt ist. Sternheim ist ein typisches — und glänzendes — Beispiel für die Entwicklung eines Romantikers in unserer Zeit; für die Schmerzen, Verwirrungen, ja, Schrecken, die eine in erlesener Geistigkeit aufgezüchtete zartere Veranlagung durchzumachen hat, bevor sie ihre sichere Stellung zu der trüben Wirklichkeit ringsum findet. Der erste Versuch, mit ihr fertig zu werden, ist natürlich der, sie ganz zu ignorieren und eine andre, der augenblicklichen Stimmung begehrenswertere Welt an ihrer Statt aufzubauen. Es ist der Versuch, alles Ernstes Romantiker zu sei[n]. Sternheim beginnt mit dem phantastisch ausschweifenden, genialis[ch] posierenden ‚Don Juan', einer Endlosigkeit ohne Form, nur durc[h] den gierigen Willen zu Kraft, Größe, Hitze bemerkenswert. E[s] scheint, daß der gute Geschmack des Dichters selbst sich der For[t]führung solcher Experimente versagt hat. Ihm dämmert die Ur

möglichkeit, heut noch im hergebrachten Sinne romantisch zu sein. Ergebnis: wehmütiger Schmerz, sentimentale Verzweiflung; das nächste Drama Sternheims ist ‚Ulrich und Brigitte‘, eine lyrisch-zarte Geschwister-Tragödie, in Bangigkeit und gehemmter Leidenschaft hinschmelzend.

Nun endlich die volle Kraft des Rückschlags: entschlossene Wut auf das Philistertum, ein hochmütiger Haß, der nicht mehr schreien und kämpfen, sondern in gemessener Ruhe sich selbst zur Form bezwingen will. Das ergibt die Reihe sarkastischer Komödien, die ihn berühmt gemacht hat. Er stellt sie mit hämischem Spott unter den gemeinsamen Titel: ‚Aus den bürgerlichen Heldenleben‘. Den Anfang macht: ‚Die Hose‘. Naturgeschichte des Spießbürgers mit besonderer Berücksichtigung seines erotischen Daseins. Alles dreht sich um eine Frauenhose, die von ungefähr verloren worden ist, und um das Stück Fleisch natürlich, das hineingehört. Das Thema bringt es mit sich, daß die Komödie mehr Blutwärme und — man denke an den Gegenstand — mehr sinnfällige Plastik hat als die andern aus der Reihe. Sonst aber: ingrimmig kalte Verhöhnung dessen, was der Normalbürger unter Liebe versteht, und der Art, wie er mit seinen Gefühlen umgeht. Besonders interessant die eine Figur, die aus dem bürgerlichen Schema fällt (aber darum auch nicht besser wegkommt): Scarron, der geschwätzige Aesthet, dem die Liebe literarisches Thema, nichts weiter ist. Verhöhnung der eigenen romantischen Vergangenheit? Verhöhnung der bürgerlichen Caféhaus-Literaten? Es ist aus dem absichtlich problematischen Umriß der Figur nicht genau zu erkennen. Nachher: ‚Die Kassette‘. Eingehende Betrachtung über die finanzielle Schäbigkeit des Mittelbürgers. Eine Komödie von Erbschleicherei und ekelhaftem Verwandten-Krieg, gehässig bis in die letzte Einzelheit, von einer unerbittlichen Verfolgungswut, die etwas Großartiges hat. Der Zug ins Grauenhafte, Außergewöhnliche ist hier am stärksten entwickelt.

Und nun der ‚Bürger Schippel‘ — nach den Komödien der erotischen Unzulänglichkeit und der finanziellen Niedertracht die Komödie des sozialen Vorurteils. Sie ist die beweglichste von allen; in der Handlung auch die interessanteste. Die Hauptfigur ist so mit giftigem Haß angefüllt, daß für die andern nur gradlinige Umrißzeichnungen oder spielerische Arabeske bleibt. Daher kommt es, daß die Satire hier schon eher zur Charakterkomödie hinüberzuneigen scheint.

Zuletzt: ‚Der Snob‘. Im Personenverzeichnis eine Fortführung jener ‚Hose‘ in die nächste Generation. In der Idee scheint es mir aber eher ein Gegenstück zum ‚Bürger Schippel‘ zu sein. Hier dringt ein Außenseiter von unten her ins Bürgertum ein. Der Snob — die falsche Verwendung des Wortes tut der Idee

keinen Abbruch — dringt aus dem Bürgertum, das ihm zu eng wird, nach oben hinauf. Die Atmosphäre ändert sich; der Kreis der bürgerlichen Begierden ist durchlaufen und überwunden. Ein vorläufiger Abschluß des Zyklus ist in diesem Inhalt symbolisiert. Aber auch Form und Stimmung gehen da schon um ein paar Schritte über das satirisch-Negative hinweg, zu einer schönern Verwegenheit. Der lebensstarke Stil, den Sternheims künstlerische Empfindlichkeit ausgebildet und zunächst nur an der kalten Verhöhnung bürgerlicher Mißformen erprobt hat, scheint nun nach neuem Stoff zu verlangen. So mag man sein Nächstes mit freudiger Begier erwarten.

Das Theater der Vierhundert /

von Max Epstein

Merkwürdig, daß bisher noch niemals jemand auf den Gedanken gekommen ist, eine große Bühne mit einem kleinen Zuschauerraum zu vereinigen. Man traut wohl einem solchen Theater keine Rentabilität zu. Das ist ein Irrtum. Man glaubt gar nicht, mit wie wenig wirklich bezahlten Plätzen selbst ein großes Theater zu halten ist. Von den ernsten und ernst zu nehmenden Theatern Berlins braucht das mit dem größten Etat nur täglich eine Summe von etwa 2300 Mark aufzubringen. Bei einem Durchschnittspreis der Plätze von sechs Mark müssen also 400 Plätze (ohne Nachmittags-Vorstellungen) besetzt sein — und das Theater kann noch täglich 100 Mark, also im Jahre 30 000 Mark verdienen. Die Anhänger des kleinen Theaters mit der großen Bühne wollten sich aber bei so verhältnismäßig unfruchtbaren Berechnungen nicht aufhalten. Sie wollten ein Ideal verwirklichen und suchten deshalb nach mehr Geld, als man tut, wenn man Geschäfte machen will. Sie stellten fest, daß das Repertoire unsrer meisten Bühnen auf das Kassenstück zugeschnitten ist, und daß eigentümliche, wertvolle alte und neue Werke selten zur Aufführung kommen. Man brauchte also einen den veränderten Grundsätzen entsprechenden neuen Bühnenbau und ein Kapital, das die neue Gründung von jeder geschäftlichen Notwendigkeit befreit. Eine Spielzeit von sechs Monaten erschien ausreichend. Für eine solche Zeit könnte man stets gute Schauspieler finden. Es braucht nicht unbedingt täglich gespielt zu werden, und man könnte für manche Rolle einen besonders geeigneten Künstler im Notfall von einer andern Direktion ausbor[illegible] Indem man trotzdem den hohen Etatsatz von täglich 2000 [illegible] zugrunde legte, kam man zu der Notwendigkeit, eine Monatsaus[illegible] von 60 000, eine Saison-Ausgabe von 360 000 Mark zu de[illegible] Die veraltete Spekulation operierte zu Beginn jeder [illegible]

mit einer Rentabilitätsberechnung. Diese ergab stets auf dem Papier für das erste Jahr eine Verzinsung des Kapitals von hundert Prozent, während in Wahrheit bereits nach einem halben Jahr dreißig Prozent Zuschuß verlangt wurden. Da es sich bei der neuen Gründung um ein rein ideales, vom Publikum unabhängig zu machendes Unternehmen handelte, so stellte man keine Berechnung der Rentabilität, sondern nur eine solche der Unrentabilität auf. Man ging davon aus, daß verschiedene Theater selbst bei Premieren heutzutage Einnahmen von fünf Mark haben, und daß auch sonntags nicht immer die garantierte Zugkraft besteht. Man sagte ganz einfach: Wir werden keinen Pfennig für verkaufte Billets einnehmen. Um also 360 000 Mark im Jahr bezahlen zu können, bedürfen wir eines Kapitals von sechs Millionen Mark. Wenn man uns dieses Kapital zur Verfügung stellt, braucht kein Mensch im Theater einen Pfennig zu bezahlen, und wir können trotzdem unsern hohen Etat halten. Zahlt aber ein einziger Mensch Eintrittsgeld, so legt er damit schon den Grundstock zu einem Fonds, aus dem wir zunächst die Summe tilgen, die man uns zur Verfügung gestellt hat. Da sich immerhin mit einer Durchschnittseinnahme von täglich 100 Mark rechnen läßt, so werden wir vielleicht unsern Wohltätern im ersten Jahr 18 000 Mark zurückzahlen. Jedenfalls werden die Geldgeber diese 18 000 Mark mit größerer Wahrscheinlichkeit bekommen, als die hundert Prozent Dividende, die ihnen gewöhnlich im Exposé veralteter Direktoren versprochen werden. Wie sich die Geldgeber die Rückzahlung verrechnen, ist ganz gleichgültig; jedenfalls dürfen sie nicht mehr als ihr zu sieben Prozent verzinstes Kapital im ganzen zurückbekommen. Ist eine solche Rückzahlung erfolgt, dann wachsen die Einnahmen zu einem eigenen, den Interessen der Ideal-Bühne dienenden Fonds an. Der Bau des Hauses setzt keine besondere Finanzierung voraus. In dem Etat von 2000 Mark ist bereits, wie bei den teuersten Theatern, mit einer täglichen Miete von etwa 400 Mark gerechnet, und da die Theatereigentümer erfahrungsgemäß ihre Ausfälle haben, so wird hier die für Miete täglich ausgeworfene Summe den Bauunternehmern und Hypothekengläubigern direkt überwiesen, bis die Hypotheken und die Bauforderungen getilgt sind. Nach solchen unanfechtbaren Grundsätzen konnte das Theater leichter finanziert werden, als man denkt.

Man brauchte sich wegen der Genehmigung des Baus nicht den berliner Behörden auseinanderzusetzen. Ein schöner Platz fast vierhundert Quadratruten im Grunewald schien den Beigten der beste Boden für ihre Bühne. Dieser für die Vertnisse des neuen Hauses mächtige Raum konnte sehr billig er-ben werden. Der Erwerber nimmt 300 000 Mark und läßt den

Betrag als erste Hypothek stehen. Der Theaterbau selbst stammt von einem sehr bekannten Theaterbaumeister. Die Bühne wird mit allen Vollkommenheiten unsrer Zeit ausgestattet; sie hat eine Schiebebühne und nach neuerer Konstruktion noch dazu eine Drehbühne. Der Zuschauerraum erhält vierhundert sehr gute Sitzplätze in amphitheatralisch ansteigenden Reihen.

Um eine Ideal-Leitung zu ermöglichen, werden die Akademie der Wissenschaften, der Bühnen-Verein, die Bühnen-Genossenschaft, der Verband deutscher Dramatiker und die Vertretung der bildenden Künstler ersucht, durch Entsendung je eines Vertreters den Direktor zu wählen. Der gewählte Direktor kann nach Art der römischen Konsuln nur für ein Jahr gewählt werden. Eine Wiederwahl ist natürlich möglich. Sobald er aber gewählt ist, ist er von allen Weisungen seiner Wähler völlig unabhängig. Er hat nur die Pflicht, das Theater nach seinem besten finanziellen, sittlichen und künstlerischen Gewissen zu leiten. Er soll aus dem Theater kein Geschäftsunternehmen machen, sondern nur künstlerische Grundsätze verfolgen. Eine Wiederwahl desselben Direktors setzt Einstimmigkeit voraus. Es ist verboten, ein Stück öfter als dreißigmal zu geben. Die Autoren haben jedoch das Recht, nach dreißig Aufführungen über das Werk zu verfügen. In nächster Zeit wird man über das Theater mehr erfahren. Die ein reines Kunstinteresse haben, werden leicht zu ganz billigen Preisen, im Unvermögensfalle sogar gratis Eintrittskarten erhalten. Die Kritik wird erst zur fünften Vorstellung eines Stückes geladen. Hält der Direktor eine solche Anzahl von Vorstellungen nicht für angemessen, so wird sich das Stück ohne Kritik behelfen müssen.

Alle Beteiligten sind mit Lust und Liebe bei der Arbeit. Es handelt sich um ein Kulturunternehmen ersten Ranges. Wann die Eröffnung des Theaters stattfindet, ist noch nicht bestimmt.

Vertrustung der Alpen / von Vindex

Ein Herr aus Bochum hat sich, wie man vernimmt, kurzerhand den Groß-Glockner gekauft und ist alsbald nach Abschluß des Geschäfts dazu übergegangen, den Leuten, die an diesem Alpengebiet Interesse haben — und das sind in der Tat nicht wenige — allen Klettersportlern also und Bergfreunden durch ein paar Erlasse kundzutun, daß er, der neue Herr des Groß-Glockner, zur Sperru[ng] dieses Berges für den Touristenverkehr sich bemüßigt sehen wer[de]. Warum? Darum, oder ex nudo jure dominii, wie der genügsa[me] Jurist zur Erklärung dieses außerordentlichen Falles bemerken wi[rd]. Und wirklich sieht es ganz so aus, als ob die Angelegenheit [al]s Rechtsfrage damit erledigt ist, wie denn die Jurisprudenz üb[er-]

haupt nimmermehr die Ausführung der grotesken Pläne auf dieser Erde zu verhindern imstande ist, sondern sie des öfteren eher noch fördert.

Also muß man sich denn wohl schon mit dem kuriosen Ding abfinden, daß ein Alpenriese, der ehrwürdig weißen Hauptes dasteht, in die Wolken hineinragt und eigentlich überhaupt nichts andres ist, als ein Stück der Natur selber — daß dieser heroische Gegenstand einfach einem Rentier aus Bochum gehört, der ihn einzusperren, abzuzäunen und sozusagen rundweg zu verbieten im Sinne hat.

Wie wäre es, so scherzt angesichts dieses staunenerregenden Faktums der geistvolle Satiriker — wie, wenn Einer nun auch etwa die Insel Madeira oder unsern lieben Elbstrom käuflich erstünde und diese Sehenswürdigkeiten alsdann schlösse, oder sie etwa nur gegen Entree zeigte? Ist dieses nicht eigentlich die Konsequenz des Groß-Glockner-Geschäfts? Und was würde dann ein verehrungswürdiges Publikum und der hohe Adel dazu sagen?

Aber es ist garnicht die Konsequenz des Groß-Glockner-Kaufs, und die Dinge liegen bei den Bergen in Kärnten sowohl wie in Steiermark, Krain und in der gefürsteten Grafschaft Tirol denn doch anders als bei den öffentlichen Flüssen im deutschen Reich und bei der britischen Insel Madeira. Die Berge nämlich sind nichts andres als privater Grund und Boden, sind zwar einigermaßen kupiertes Gelände, aber doch — bis heute noch unbestritten — dem Eigentumsrecht Einzelner unterworfen. Wohingegen die Ströme dem ‚Staatsganzen' selber dienen und überhaupt nicht verkäuflich sind, Madeira aber und die andern Inseln im Ozean unter der Oberhoheit eines souveränen Landes stehen, ohne dessen Willen sie der Menschheit nicht so einfach entrückt werden können.

Also man soll schon keine Vergleiche ziehen und die Geschichte mit dem Groß-Glockner ohne Zuhilfenahme von Analogien beurteilen, soll sie für sich allein zu verstehen trachten. Was geht nun in Wirklichkeit mit dem Groß-Glockner-Gebiet vor, und was beabsichtigt Herr Wielers aus Bochum mit diesem Berg anzufangen, der doch im wesentlichen aus nicht grade urbarem Gestein besteht?

*

Wenn es richtig ist, was man so munkeln hört, und worüber man nicht ohne weiteres die Achseln zucken darf, dann ist hier in der Tat eine bemerkenswerte und lehrreiche Transaktion im Gange, ein Geschäft, das noch ganz andre Gründe und Abgründe birgt, als es bei einem gewöhnlichen kleinen Berg- und Gletscherkauf den bloßen Anschein hat.

Eigentlich war es ja schon längst in hohem Grade verwunderlich, daß das organisierte Kapital und jene Leute, die das große Geld machen, gewissermaßen stillschweigend duldeten und ruhig zusahen,

wie in den Bergen jedermann völlig nach Belieben seines Weges ging, und alle Leute ihr Geld eben dort verausgabten, wo es ihnen grad paßte. Diesen ungezügelten Natur- und Erholungskonsumenten mußte das Großkapital so langsam wachsendes Mißbehagen entgegenbringen; jenes Kapital, das überall seine Hände dabei hat, wo das Geld rollt, das den Tabak, den Kaffee, das Petroleum und so manche kleine andre Annehmlichkeit dieses armseligen Lebens, bis herab zur Margarine, an sich gebracht und das Publikum sich weithin tributpflichtig gemacht hat.

In den Alpen aber, in diesem mit der Entwicklung des Wohlstands der Völker gleichermaßen an Beliebtheit wachsenden Ausflugs- und Wandererlande, wurden jahraus, jahrein von einem undisziplinierten und in jedem Sinne frei umherlaufenden Touristen- und Reisegeschlecht aus aller Herren Ländern viele Millionen nur so in die Winde gestreut, kein Mensch spürte eigentlich richtig etwas davon, und es wurde schließlich wirklich hoch an der Zeit, diesen edelmetallnen Strom in geordnete Bahnen zu lenken.

So etwa dachte das Finanzkonsortium, das sich irgendwo, sagen wir einmal: an der Themse, zusammenfand und unverdrossen daran begab, Wandel zu schaffen: aber nicht auf die Weise, wie der geneigte Leser jetzt anzunehmen bereit sein wird. Es beschloß keineswegs, etwa allmählich der Reihe nach sämtliche bedeutendere Alpengipfel einfach aufzukaufen, um für den Zugang zu ihnen Eintrittsgeld zu erheben und dieses sich in die Tasche zu stecken. Ach, nein: derlei direkte und einigermaßen unpolierte Maßnahmen sind beim Trustkapital nicht recht beliebt; und im übrigen hätte dieser Plan einen sorgfältig placierten Stamm von Kassierern und Kontrollbeamten notwendig gemacht, der in den biedern Alpenländern so leicht nicht hätte beschafft werden können und obendrein Hunderttausende jährlich gekostet hätte. Nein, da schlug man schon lieber einen der auch sonst gern gewählten Umwege ein, und beschloß demgemäß, zunächst einmal etwa ein Dutzend oder zwei der größten und besten Hotels in der Schweiz zu erwerben, ein ferneres Dutzend zu ‚finanzieren' und noch an einem Dutzend sich zu beteiligen: also den Grund zu legen für einen Konzern, den man wohl als Schweizerischen Hoteltrust zu bezeichnen hätte. War dieser fertig, so ging man an die Kunden- und Gästebeschaffung. Man mußte die Herde in die Gemächer und Hallen der Luxusherbergen des Trusts treiben; und dazu diente ein kleiner herzhafter Kunstgr[illegible] man erwarb — selber oder durch Mittelsmänner — die Haup[illegible] biete der oesterreichischen Alpenländer und sperrte sie ab, hinderte, verbot, unterband — bis endlich alle Besucher dieser biete in Tälern kriechendes Gewürm wurden, das sich die Berg- noch von unten besehen konnte.

Ja, dann mußte die Hochtouristik und mit ihr die gewaltige Strom aller Alpenfahrer sich wohl oder übel dazu bequemen, dahin den Weg zu nehmen, wo noch keine Absperrungen waren und man kraxeln sowohl wie Bergbahn fahren durfte nach Herzenslust. Das alles aber gabs in der Schweiz; und was die Tatsächlichkeiten allein nicht ganz bewerkstelligten, das mußten psychologische Momente vollenden. Der Preuße beispielsweise würde sich ernstlich fragen, was eigentlich er in Tirol oder dortherum zu erwarten habe, wo doch alles abgesperrt sei. Dieses kenne er doch wahrhaftig schon zur Genüge von zuhause her. So würde er sprechen und sein Geld nach der freien Schweiz hintragen, wo die Berge noch wahrhaft republikanische Institutionen sind.

Und neben den Gletschern die Trusthotels stehen, quaerentes, quos devorent.

Wer immer aber in Zukunft auf jene Weise nachdenkt, um schließlich sich für die Schweiz zu entscheiden, der weiß womöglich gar nicht, daß eben diese Entschließung keineswegs dem Indeterminismus seiner freien Persönlichkeit entsprungen ist; daß er garnicht so schlechthin auf Grund einfacher Erwägungen, wie man sie harmloser Weise wohl anstellt, dahin gelangt ist: sondern daß irgendwo an der Themse eine Handvoll Herren sitzen, die nichts andres getan haben als eben jene Gedankenkette durch eine kleine Folge geschäftlicher Maßnahmen in ihm hervorzurufen; und denen er auf diese Weise hörig und zinspflichtig geworden ist. Denn wer wüßte die Zahl und den Umfang, und wer spürte die wirkliche Wucht der Abhängigkeiten, unter denen wir samt und sonders dahin leben? — und jene von uns am meisten, die sich am freiesten dünken.

*

Vielleicht ist der Alpentrust nur ein Traum, eine Art Hirngespinst, und an dem ganzen Gerede davon ist kein wahres Wort. Aber jeder wird einsehen, daß es garnicht darauf ankommt, ob es sich hier bloß um ein lustiges Spiel von Gedanken, oder bereits um fertige Taten handelt. Denn die Ideen sind es, auf denen die Welt ruht. Und ein Zeitalter, das den Trustgedanken auf die Gipfel der Berge türmte, das trägt den Stempel, wes Geistes es ist, deutlich und weithin sichtbar auf der Stirn.

Napoleon der Zweite / von Kurt Tucholsky

Für Pallenberg

Gestern fand hier im Olympia-Theater die Uraufführung einer Komödie ‚Napoleon der Zweite' von Adalbert Cynthius statt. r Pallenberg spielte die Titelrolle.

*

Das war im Dezember 1808, da stand Napoleon mit Soult in Huesca, einer mittleren Provinzialstadt Nordspaniens. Er kam von Madrid und wollte nach Paris zurück. Und das eiligst, denn in Preußen gingen allerhand Dinge vor, die man aus nächster Nähe zu betrachten hatte. Andrerseits aber lagen die Verhältnisse in Spanien nicht so, daß die Gegenwart des Kaisers ohne weiteres entbehrt werden konnte. Die Bevölkerung gab nur Ruhe, wenn sie IHN in der Nähe wußte, und auch die Engländer wurden bei seiner Anwesenheit, die sie ja durch ihre Spione feststellen konnten, wenigstens einigermaßen in Schach gehalten. Aber Paris rief.

Das hat man erfahren, wenn der Vorhang ein paar Minuten oben ist. Die Hofleute erzählen sichs im Vorsaal, und immer so, daß stets der eine Part der Unterhaltung noch nicht von dem unterrichtet ist, was ihm der andre sagen wird. Sie rekapitulieren keine notwendige Exposition, sie teilen sich wichtige Neuigkeiten mit. Geffroy erscheint, ein kleiner rothaariger Kammerdiener Napoleons. Er ist feige, wie sich zeigt, häßlich und ein bescheidener Kriecher. Kleine Liebesszene zwischen ihm und der Zofe Marguerite. Die Zofe will ihn nicht. Rote Haare — pfui! Er wird zudringlich, sie wehrt sich. Plötzlich fahren sie aus einander. Aus dem Nebenzimmer hört man die erregte Stimme des Kaisers aus der Beratung. „Aber was tun?" Eine scharfe, durchdringende Stimme. Vielleicht der eindringlichste Napoleon, der je auf einer Bühne stand, weil man ihn nicht sieht. Es ist mäuschenstill, der kleine Rotkopf lauscht mit offenem Mund. „Aber was tun?" sagt der Kaiser. „Man braucht mich hier, man braucht mich in Paris. Hier dringend, in Paris dringender." Die Herren machen mit gedämpfter Stimme Vorschläge. „Ah bah!" — er verwirft alle. „Nein, nein, wir müssen einen Ersatzmann haben. Einen fürs Volk, eine Puppe! Einen Fetisch für die Truppen, für die Ausfahrten!" Drin ists still. Der Rothaarige feixt. „Wenn er nur meine Gestalt hat — das andre wird schon François besorgen." François ist der Hoffriseur. Stimmengewirr klingt herüber, man scheint einverstanden, einer ruft: „Aber wen?" „Aber wen?" rufen jetzt alle. Und da geht wahrhaftig die Tür auf, einer der Marschälle will wohl die Beratung für eine Minute verlassen, sein Blick fällt auf den Kleinen, der sich eifrig an den Möbeln zu schaffen macht. „Aber, meine Herren!" ruft er wohlgelaunt, „Sir! hier bringe ich Ihnen den andren Napoleon, Napoleon den Zweiten!" Und schleppt Goffroy herein. Die Bühne ist jetzt leer, ein dröhnendes Lachen wird aus dem Nebenzimmer hörbar. Das ist ein Wi[tz]. Selbst der Kaiser lacht. Dann sagt er ungeduldig: „François s[oll] kommen! Und Sie, Soult, geben dem kleinen Mann hier die nötig[en] Instruktionen. Sie kennen mich ja. Guten Morgen, meine Herren[."] „Guten Morgen, Sir!" Und in die Stille, die beim Fortgang [...]

Kaisers entsteht, ertönt die meckernde Stimme des Kleinen: „Wird es bezahlt, meine Herren, wird es bezahlt?"

Was dann folgt, ist eine ungeheuerliche Verhöhnung jedes Königtums, eine Witz auf den Selbstherrscher, eine Karikatur auf alle Throne der Welt.

Der Kaiser ist heimlich abgereist und hat Geffroy an seiner Stelle zurückgelassen. Und man kann nicht sagen, daß er seine Rolle schlecht spiele. Oh nein, er mimt sie sogar sehr exakt, vielleicht ein bißchen zu genau. Denn in dieses Vogelhirn ist alles Aeußerliche erschreckend eingegangen — er hat dem großen Vormann das Erforderliche abgeguckt; er geht wie er mit gekreuzten Armen im Zimmer auf und ab; wie er läutet er dem Diener, zornig, schrill, nervös; wie er streicht er sich müde die schwarze Perückenlocke aus der Stirn.

Er machts gut, und für die Volksstaffage reichts auch. Im Schloß ists schon beschwerlicher: hier ist der Schwindel doch zu plump, als daß er nicht herauskäme. Man darf ihm also nicht auf den Leib rücken: der Kaiser ist unpäßlich, empfängt nicht oder nur die Intimen. So gehts schon.

In das noch leere Sitzungszimmer mit den hochlehnigen, ledergepreßten Stühlen wankt das Stückchen Unglück. Eine Scheuche in einem Panzer: der große Napoleon schlottert um den kleinen Geffroy. Dabei sitzt der dunkelgrüne Frack wie angegossen, die weißen Hosen sind prall gespannt, die Stiefel blitzen. Ach, und er ist so durchdrungen von seiner Würde! Es ist ihm richtig nach innen geschlagen: er glaubt sich das Abenteuer und hält sich wahrhaftig für den Kaiser in Person. Generäle kommen, gehen zum Schein in das Beratungszimmer, damit die Dienerschaft sie hereingehen sehe, räkeln sich müßig auf den Sitzen, lesen sich halblaut Briefe vor und plaudern, denn man muß auf die Lauscher an der Wand Rücksicht nehmen. Das Schweigen könnte auffallen. Aber schließlich genüge es doch, meinen sie, wenn man das Spiel so weit treibt: weiter gehts nicht, und sie unterhalten sich ganz ungeniert über das Wetter und die spanischen Frauen und die Fertigkeiten des zweiten Kochs. Nicht so Max Pallenberg. Der ist überzeugt, wirklich die Geschicke zu lenken, wenn er in seinem geliehenen Frack herumspaziert. Und wie stelzt er einher! Welch ein Tyrann aus zweiter Hand! Wie kann er die Augenbrauen bis zur Unwahrscheinlichkeit hochziehen, wie kann er blitzende Blicke um sich streuen! Welch eine Geschäftigkeit im Unterzeichnen von Todesurteilen: wie ein Affe setzt der kleine Mann auf Bogen und Bogen des riesigen Aktenstapels seinen Namen und starrt die gloriose Unterschrift zärtlich an. Er gibt Befehle, er geht zum Tisch, blättert in den Karten, deren Sprache er garnicht versteht — niemand kümmert sich um ihn. Köstlicher Moment: er sieht sich rings im Kreise um. „Meine Herren", spricht

er — der Tonfall ist täuschend echt — „meine Herren, dann werden wir eben den Weg über Torrelapaja nehmen!“ Man zuckt die Achseln, liest und plaudert weiter. Geffroy Bonaparte stellt sich vor einen General hin und berät mit ihm, der sich die Nägel reinigt und gar nicht zuhört, die Sicherung der Vorposten. „Wird geändert. Eben neue Kette aufziehen. Esel.“ Dann stürmt er zur Klingel und schellt. Im Nu ist das Bild verwandelt: vor den Dienern muß die Komödie aufrecht erhalten werden. Alle drängen sich um den Sitz des Kleinen, Einer schiebt ihm das Schachbrett vor, und er spielt, spielt die ganze Partie mit sich selbst und führt wilde Reden. Der Diener mit den Karaffen verschwindet wieder, und Napoleon der Zweite stößt mit einer emphatischen Bewegung, wie er sie oft bei dem Ersten gesehen hat, das Spielbrett vom Tisch. Und alle wenden sich wieder ihren früheren Beschäftigungen zu und ignorieren den Kaiser vollständig.

Und am Schluß dieses Aktes, wenn man sein Mitleid mit dieser armseligen Kreatur kaum noch verbergen kann, eine gute Steigerung. Volksgemurmel hinter der Szene: die Soldaten glauben nicht, daß der Kaiser noch da ist — die Soldaten wollen ihn sehen. Eine Ansprache! eine Ansprache! Und der Kleine wird vorgeschoben auf den Altan, hinter ihn tritt einer mit dem Manuscript, und er redet eine Rede. Durch einen Schleier von Lach- und Rührungstränen sieht man ihn gestikulieren, man hört große und bombastische Worte, er versteht den Souffleur nicht ordentlich, beugt sich weit vor und ist doch so stolz! Und die Soldaten scheinen halbwegs befriedigt, sie ziehen ab, auch der Vorsager, und die andern sind längst weg gegangen, aber er steht noch immer oben und winkt leutselig, herablassend ins Freie. Und kommt ins Zimmer zurück und sagt erschüttert: „Wie sie mich lieben!“

Aber einen Vorteil greifbarer Art hat ihm sein Kaisertum doch eingebracht; das ist die Zofe Marguerite. Sie ist ihm — im dritten Akt — aufs Feld nachgelaufen, wo er (um Gotteswillen!) zu Pferde ein Truppenparade abhalten soll. Noch ist er allein — sie schlich ihm nach — er imponiert ihr. Wenn sie auch nie geglaubt hat, daß dies der Kaiser sei: es reizt sie doch, daß der Kleine so keck ist, ihn zu markieren. Und sie küßt ihn richtig, denn er ist doch vor der Welt Napoleon, und er ist schon so übergeschnappt, daß er sie nur noch mit „Meine liebe Tochter“ haranguiert. Dazwischen ein süßer Anachronismus; er summt piano das letzte Lied des erschossenen Fragson: „Si tu veux mon bonheur, Marguerite . . .!“ Und d verschwindet er, und die Truppen ziehen auf, Trommeln wirbeln das „Vive l'empereur!“ hat nie ironischer geklungen als hi es einem Schemen dargebracht wurde.

Durch das Gewühl bahnt sich ein Bote den Weg: ein des Kaisers entthront seinen Kollegen! Man bedarf sei

mehr, Soult solle nach Oporto gehen, den Ersatzmann möge man ein bißchen aufs Feld herausfahren und ihn — in jeder Beziehung — absetzen. Es ist aus!

Und das tut man denn auch; und wie in diesem Nachspiel Pallenberg ganz allein auf dem kalten Feld hockt, wie er immer noch nicht begreift, daß der schöne Traum nur ein Traum war, daß er nun nie, nie, nie wieder dem Diener läuten, seine treuen Soldaten begrüßen, die Völker lenken dürfe: das greift Einem ans Herz. Die Zofe huscht spottend vorbei, er streckt die Arme nach ihr aus, aber sie höhnt ihn und durch den Abendwind klingt ihr Lachen: „Petit caporal! petit caporal!" Und er sitzt da, den riesigen Mantel fast bis übers Gesicht gezogen, in der Hand eine kleine Bonbondose, aus der er als Napoleon so oft Süßigkeiten genascht hat, tastend fühlt er sie ab, sie ist leer, er läßt sie zu Boden fallen und sagt ganz leise, wimmernd, traurig: „Aber ich war doch ein Kaiser! Ich war doch ein Kaiser!"

*

Jawohl! Olympia-Theater, Cynthius, Bonaparte in Duodez, Berlin! Das Theater gibts nicht. Existierte es, wäre es längst wieder im Konkurs. So ein lustiges Stück muß erst geschrieben werden. Und Pallenberg torkelt in Machwerken übelster Beschaffenheit umher, verspritzt sich und seine große Begabung und wirft die Perlen vors Parkett.

Fragen / von Paul Stefan

I. Jagen und Schlachten

Gibt es unter den Schwärmern und Handwerkern der Jagd wirklich solche, die den Blick eines getroffenen Rehs aushalten? Oder solche, die sich an dem Todessprung des Hasen freuen? Solche, die dahinziehende Vögel nur mit dem Auge des Zerstörers messen können?

Aber man sagt, das wahre Vergnügen an der Jagd komme von der Liebe zur Natur, die man sonst nicht aus solcher Nähe bewundern könne. Was sind das für Menschen, die den Frieden der Natur fühlen und nur darauf aus sind, ihn zu brechen?

Was sind das für Menschen, die zwar wissen, daß sie ohne Fleisch leben könnten, aber dennoch tausend andre Menschen zwingen, tagaus tagein Blut von Tieren zu vergießen und Leid zu verbreiten? ..s ist das für eine Menschheit, die die Schweineschlachthäuser von ..cago und die Viehhöfe unsrer großen Städte auf ihr Gewissen ..mt? Was sind das für Frauen, die mit zarten Fingern kleine ..re für die Küche töten oder doch in toten Leibern ohne Be-..ung wühlen? Mit denselben Händen, die dann Wunden des ..s heilen sollen?

Ich habe mich vergebens um Antworten gequält. Weiß sie ein andrer?

2. Der Heilige der kleinen Blumen

Nun haben bei uns auch die Franziskus-Legenden vom Bruder Wolf, von der vollkommenen Freude, von Ginepro und die vielen andern, nun haben auch sie ihre Leser. Denn es ist leicht und zeitgemäß, diese Geschehnisse und Dichtungen einer glücklicheren, einer in sich ruhenden Zeit zu bewundern.

Aber welcher Leser tut mehr? Wer hat irgendwann für einige Minuten Besinnung walten lassen, irgendwann aufgehört, für Minuten dem Geld oder dem Erfolg zu dienen? Wer hat begonnen, sich ein wenig außerhalb der Welt aufzustellen und nach dem Sinn seines Treibens zu fragen? Wer hat daran gedacht, sich von Bedürfnissen frei zu machen, Zwecke aufzugeben, die Leute um sich, die ‚Zustände', die ‚Verhältnisse' zu prüfen und alles, was ihn von den Wegen der Nachfolge abhält, von sich zu tun? Wer ist noch bereit, sein Herz von allen lieben Kleinigkeiten zu reißen und, wenn es sein muß, wiederum Wanderer zu werden, mit unbeschwerten Füßen hinzugehen, wohin die große Straße führt?

Der hätte das Buch im Sinne des „armen Heiligen" gelesen.

3. Barbaren

Zeitungen berichten: Die Szene vor Pilatus in dem Christus-Drama des russischen Großfürsten konnte nicht aufgeführt werden, weil sich die Statisten des Kaiserlichen Theaters weigerten, „Kreuzige ihn!" zu rufen.

Zeitungen berichten: Die neuen russischen Briefmarken, die ersten mit dem Bilde des Zaren, müssen wahrscheinlich eingezogen werden, weil sich viele Postbeamten weigern, das Markenbild durch Abstempeln zu verletzen.

Das ist freilich barbarisch. Die bei uns Thron und Altar beschirmen, täten so etwas nicht; würden vielmehr genau ausführen, was ihnen befohlen worden ist.

Aber ich frage: Hatten diese Barbaren nicht noch irgendwie ein inneres Verhältnis zu dem, was sie sahen, sprachen, taten? Und ist es Kultur, wenn uns dieses Verhältnis schier unfaßbar vorkommt?

Aus einer Sammlung teilweise ungedruckter Arbeiten, die den Titel führt: ‚Der ungehörte Ruf — Erscheinungen, Erlebnisse, Fragen', mit ei[n] Umschlagvignette von Alfred Roller geschmückt ist, zwei Zeichnunge[n] Os[k]. Kokoschkas enthält, vom Akademischen Verband für Literatur und Mu[sik] in Wien herausgegeben wird, für den berliner Buchhandel durch den Ver[lag] der Schaubühne, für den übrigen Buchhandel durch Leopold Heidrich in W[ien] zu beziehen ist, und über deren Inhalt und Preis ein Prospekt des Aka[de]mischen Verbands (Wien, Reichsratsstraße 7) orientiert.

An Laura / von Ladislaus Löwe

Ach, er liebte sie so innig
und rasiert' sich jeden Tag,
denn er meinte: Schöner bin ich,
wenn sie mich gern ansehn mag.

Also ging er zu Luischen,
welche auch grad fertig war:
„Liebchen, küsse mich ein bißchen!"
Und sie tat es um ein Haar.

Doch da kam herzu die Tante,
welche lang verwitwet schon.
(Seinen Vater drum nicht kannte
ihr stark nachgeborener Sohn.)

In der Kehle starb der Kuß,
wie er das von selber muß,
wenn herzutritt eine Tante,
deren Schritt man nicht erkannte.

Um halb Zwei ging man zu Tisch,
und um Neun war Abendbrot,
wo den nachgebliebenen Fisch
man als Mayonnaise bot.

Weil der Mond sich silbern rundet,
geht man in den Garten jetzt,
wo ein Kuß vorzüglich mundet,
Leidenschaft vorausgesetzt.

Als er glücklich angebändelt
und Verheißung nicht mehr fern,
kommt die Tante angependelt:
Sowas tat sie scheinbar gern.

In der Kehle starb der Kuß,
wie er das von selber muß,
wenn herzutritt eine Tante,
deren Schritt man nicht erkannte.

Weil sie nicht mehr warten kunnden
mit dem Kuß ein drittes Mal,
henkten sie, kurz angebunden,
an den Birnbaum ihre Qual.

Und die gute, brave Tante,
welche sowas noch nicht kannte,
legt zu ihrem eigenen Schrecke
Tot sich in die Stubenecke.

Antworten

Kritiker. Diesmal habe selbst ich mich gewundert, der ich das doch allmählich verlernt habe. Die Monatsschrift ‚Kunst und Künstler' teilt mit, daß ihr Berichterstatter Robert Breuer wegen Beleidigung zu zweihundert Mark Geldstrafe — auch in der Berufungsinstanz — verurteilt worden sei, und beschränkt sich auf den Zusatz: „Wir bemerken, daß wir in dem Bericht Robert Breuers natürlich keine Beleidigung gefunden haben und auch heute noch nicht finden, sondern nur die Charakteristik einer nach der Meinung Breuers schlechten Architektur." Kein Wort weiter. Das würde genügen, wenn man verschiedener Meinung darüber sein könnte, ob Breuers Äußerungen beleidigend waren oder nicht. Aber diese Äußerungen, über die leipziger Baufachausstellung von 1913, lauten von der ersten bis zur letzten Silbe: „Was die Ausstellung tun will, um ihr Programm zu erfüllen, um die Fortschritte auf allen Gebieten des Bauwesens zu belegen, bleibt abzuwarten. Am Tage der Eröffnung gab es in den Hallen ein einziges Gähnen; man fragte mit naiver Zuversicht: ob denn nun nicht endlich einmal die Torheit, unfertige Ausstellungen aufzuschließen, ein Ende haben wird. So bleibt vorläufig nur die Gesamtanlage zu beurteilen. Sie ist völlig verfehlt. Die Leipziger Messe oder die Dresdner Vogelwiese haben Gevatter gestanden. Grausamer hat es sich selten gerächt, daß nicht Architekten, sondern akademisch betitelte Bauunternehmer die Planung und den Entwurf der Hauptgebäude zugewiesen bekamen. Gegen die Anlage der dresdner Hygiene-Ausstellung ist Leipzig ein Jena. Von den zwei Hauptachsen des Geländes hat man die eine, die von der Stadt aus direkt auf das Völkerschlachtdenkmal läuft, durch einen Musikpavillon totgebaut. Die andere, an deren Abschluß das von Kreis sehr tüchtig in Beton kopierte Pantheon steht, bekam überaus unruhige Wandungen, ein Gestopf kleiner und verwilderter Bauten. Das einzige beachtenswerte Bauwerk ist eine aus T-Trägern von den Architekten Taut und Hoffmann konstruierte Halle; von den Innenräumen (von den wenigen, die am Eröffnungstage fertig waren) wollen die der Werkbundleute genannt sein. Im übrigen scheint diese Ausstellung den Fremdling überzeugen zu wollen, daß Leipzig nicht in Kaffeesachsen liegt. Warum es notwendig war, eine Ausstellung für Wohnungshygiene sozusagen in Spiritus zu setzen, bleibt unerfindlich." Diese musterhaft ruhige, in keinem Pünktchen unsachliche Besprechung hat den leipziger Architekten und Bauräten G. Weidenbach und R. Tschammer, deren Namen Breuer gar nicht nennt, Anlaß zur Beleidigungsklage und einem Gericht desselben Deutschen Reiches, wo man neuerdings Menschen anschießt und totschießt, ohne einen Pfennig bezahlen oder einen Tag sitzen zu brauchen, Anlaß zur Verhängung einer auch absolut hohen Geldstrafe gegeben. ‚Kunst und Künstler' aber beschränkt sich auf den Zusatz: „Wir bemerken . . ." und spürt nicht, daß seiner eigenen und aller kritischen Tätigkeit ein Ende gemacht ist, wenn dieses Urteil in Kraft bleibt, dieser Präzedenzfall geschaffen wird. Denn dann ist der § 193, der die Wahrnehmung berechtigter Interessen zubilligt, eine Farce. Dann kann schlechtweg jeder Pfuscher jeder Branche jeden Kritiker für jede ungünstige Kritik belangen. Dann darf nur noch gelobt werden. Es ist vielleicht unklug, daß ich über die Affäre rede, weil ich damit die Schädlinge sämtlicher Fakultäten schockweis ermutige, sich zu meinem Verderben zusammenzutun und für eine Nummer der ‚Schaubühne' etwas zwischen zehntausend Mark G strafe und lebenslänglichem Zuchthaus aufbrummen zu lassen. Aber schwächliche Proben immer die deutschen Schriftsteller bisher von ih Solidaritätsgefühl abgelegt haben: hier hoffe ich doch auf die Tageszeitun auf die Verbände, auf die Individuen. Hier sind wir alle bedroht. Hier es nicht gegen den Radauton professioneller Anrempler, sondern

Kritik überhaupt, gegen die scheidende, reinigende, kulturfördernde Arbeit ernster Aesthetiker. Hier entwürdigt und entwurzelt sich selbst, wer nicht mit ganzem Nachdruck protestiert.

D. F. Sie machen Bassermann zum Vorwurf, daß er als Othello den Gedanken an die Wiederkehr des alten Chaos lächelnd abwehre. Sie wollen ihm diese Handbewegung, dieses Lächeln verbieten. Ihn müsse frösteln, müsse schaudern. Aber aus Ihrer Darlegung geht nur hervor, daß Bassermann den Shakespeare besser gelesen hat als Sie. Denn Sie setzen voraus, daß Othello unter dem alten Chaos seine eigene grauenvolle Vergangenheit verstehe. Davon ist gar keine Rede. Es ist ihm ja nie schlecht gegangen. Er sagt gleich am Anfang seiner ersten Szene: „. . . Man soll wissen, Was ich — dafern hier Selbstruhm Ehre bringt — Kundmachen werde, daß in meinen Adern Das Blut von Königen rinnt und mein Verdienst Mit freiem Haupte ein so stolzes Glück Ansprechen darf, als ich erreicht. Denn wisse, Jago, Liebt' ich die holde Desdemona nicht, So würd' ich meine heimatlose Freiheit Nicht um des Weltmeers Reichtum fesseln und beschränken." Ergo: was er aufgibt, ist eine schöne, gesicherte Position und ganz und gar kein Chaos. Mit dem alten Chaos aber meint er selbstverständlich: den Urstand der Natur — die Zeit, wo die Erde öd' war und wüst und Finsternis auf der Fläche des Abgrunds. Und sein Vertrauen ist so felsenfest, daß er eher die Wiederkehr dieses alten Chaos für möglich hält als eine Falschheit seiner Desdemona, und daß er über die Verdächtigung ihrer Treue tatsächlich lächelnd und achselzuckend hinweggehen zu können glaubt. Grade bei Bassermann wird man mit solcher Detailkritik niemals Glück haben. Es gibt wunderliche Heilige, die seine Gestaltungskraft anzweifeln, die sich von ihm in klassischen Rollen an den seligen Friedrich Haase erinnert fühlen. Aber daß er seine Aufgaben bis in den letzten Winkel geistig beherrscht, muß ihm selbst der Neid und die Verständnislosigkeit lassen.

Premierentiger. Darüber soll ich mich öffentlich beschweren? Im Gegenteil: das Beispiel des Direktors Altman, ein abendfüllendes Drama ohne Pause zu spielen, verdient die nachdrücklichste Ermunterung, die eifrigste Nachfolge. Ich begreife schon Ihre Verzweiflung. Aber es schadet gar nicht, daß Sie und Ihresgleichen sich ein bißchen weniger spreizen, nicht ganz so viel Gesellschaftsklatsch aufschnappen und weitergeben und keinem guten Element durch gewerbsmäßige Miesmacherei die Empfänglichkeit für die zweite Hälfte des Abends zerstören. Den Nutzen hat der Autor, das Theater, der sachliche Teil des Publikums. Wenn diese Sitte sich einbürgert — und bei Stücken, die nicht länger als zwei Stunden dauern, könnte und müßte sie sich einbürgern — dann werdet Ihr ebenso gern wie in die Premiere, wo es Berühmtheiten zu begaffen und immer die Hoffnung auf einen saftigen Theaterskandal gibt, in eine spätere Aufführung gehen. Das wird ein Pech für die kunstliebenden Besucher dieser spätern Aufführungen sein, aber für nichts und niemand sonst. Denn was dem Direktor oder dem Besitzer des Hauses durch die Verminderung der Restaurationserträgnisse entgeht, das gewinnt er dadurch wieder, daß er an solchen Abenden in sämtlichen Räumen fünfundzwanzig Minuten weniger das teure elektrische Licht zu brennen braucht.

S. B. Ob ich Arthur Schurigs Mozart-Biographie, die hier vor ein paar Wochen erwähnt worden ist, empfehlen kann? Nein. Hören Sie ein paar Sätze des Schlusses: „Mozart der Mensch war in Einem bewunderns-[illegible]t: in seiner Arbeitsfähigkeit. Aber sie konzentrierte sich nicht auf ein [illegible]es Ziel. Sie zersplitterte sich und richtete sich nicht unermüdlich und [illegible]blässig auf ein klar erkanntes hohes Ideal. Und das ist es, was den an [illegible] für sich größten Musiker der Deutschen nicht auch zugleich vor aller Welt [illegible] einem großen Manne gemacht hat." Wer einen wahren Liebling der [illegible]tter, der unter den deutschen Künstlern aller Zeiten nur in Goethe seines-

gleichen hat, der in einem Alter, wo andre anfangen, ein nie zu erschöpfendes Lebenswerk hinterlassen hat, der seinen Maßstab ganz und gar in sich selber hat — wer einem solchen Genie den Namen eines großen Mannes abspricht, weil es nicht, wie Wagner, in lebenslänglicher und langweiliger Kurzsichtigkeit auf ein falsches Ziel, das Musikdrama, loshielt, sondern, wie die Natur, wahllos Blumen, Früchte, Schätze, Wunder, Sehens- oder Hörenswürdigkeiten jedes Stils und jeder Gattung verstreute: ein geistiger Arbeiter von diesem Horizont soll die Lesarten Gellerts oder Logaus feststellen, aber Mozart in Frieden lassen. Es ist überhaupt unbegreiflich, wie Schurig grade an Mozart geraten ist — ein völlig unmusikalischer Mensch an die Mensch gewordene Musik. In zwei dicken Bänden findet er so gut wie keine eigenen Worte für Mozarts Musik. Er — zitiert. Jahn, Kretzschmar, Ulibischeff, Wagner, Wyzewa und Saint Foix, wie's trefft. Man müßte hier und überall eine Fülle von Einzelheiten tadeln, wenn das Werk in seiner Gesamtheit zu retten wäre — aber eben die Totalität verlohnt keine Spezialkritik. Höchstens könnte man noch für Otto Jahn eintreten, der bei seinem unzulänglichen Nachfolger ungebührlich schlecht wegkommt. Auch Jahn hat nicht ‚die' Mozart-Biographie geliefert. Trotzdem werden Sie von ihm unvergleichlich mehr haben als von Schurig, solange uns den lichten und den dunklen, den traurigen und den heitern, den anmutigen und den gewaltigen Mozart nicht der Mann nachgeschaffen hat, der allein unter allen dazu auserwählt ist: Oscar Bie.

Neugieriger. Sie haben darum in der vorigen Nummer nichts über die Lustbarkeitssteuer gefunden, weil ich schon vor drei Wochen wußte, daß sie garnicht mehr geplant wird. Heute genügt ein möglichst kurzer Nekrolog. Es war eine Kateridee! Sie ruhe sanft. Aber was ihr den Todesstoß versetzt hat, waren hoffentlich nicht die Argumente, die gegen sie vorgebracht wurden. Generaldirektor Meinhard erschütterte uns mit der Drohung, daß die Einführung dieser Steuer ihn zwingen würde, seine drei Theater zu schließen. Na, das wäre zu überleben gewesen. Ich liebe ‚Kammermusik', verehre ‚Mister Wu' und bewundere ‚Wie einst im Mai', das ich nicht kenne — und doch ließe sich denken, daß zu Kultur, Wohlstand und Lebensfreude ein Volk gelangt, dem in jedem Winter Zugstücke dieser Art vorenthalten werden. Noch ergreifender war Präsident Rickelt. Er beschwor die Behörde, es nicht auf ihr Gewissen zu laden, daß die Schauspielergagen kleiner würden. Nun hat sichs bei dieser Steuer bekanntlich nur um Berlin gehandelt. Hier ist das Schauspielerelend selbst von den Schauspielern zu ertragen. Stellt eine Gage das Existenzminimum dar, so ist sie schwer zu verringern. Es wäre also lediglich den angekommenen, den herausragenden, den berühmten Bühnenmitgliedern an den Kragen, an die Tasche gegangen. Ein Primo amoroso hätte vielleicht statt achtzigtausend plötzlich vierzigtausend Mark verdient, ein Heldentenor hätte im Theaterklub allnächtlich nicht mehr fünfhundert, sondern höchstens noch dreihundert Mark verpokern dürfen, und jener populäre Komiker, der jährlich dreißigtausend Mark auf die Bank trägt, hätte sich erst zwei, drei Jahre später zur Ruhe setzen können. All das: ein Unheil ohne Maß. Eine „wirtschaftliche Katastrophe" von unabsehbarer Tragweite. Herr Gott, wir danken dir, daß sie uns erspart geblieben ist.

W. G. Warum soll es nicht „buchstäbliche wahr" sein, daß im Deutschen Künstlertheater ein Brief an Ludwig Holberg eingelaufen ist? Dergleichen passiert immer wieder. Aber wissen Sie auch, was in dem Briefe stand? „Ich bin ein Großneffe des zweiten Nachtredakteurs vom Neuen Wiener Morgengeheul und kann Ihnen sehr viel nützen. Bitte, ich hab' einen Schwank geschrieben: verwenden Sie sich doch dafür! Vielleicht reden Sie einmal mit Herrn Zavrel. Wenn Sie ihm sagen, wer ich bin, wird er der Sache sicher ein geneigtes Ohr chenken."

Rundschau

Gäste in Wien

Georg Büchners ‚Wozzeck' ist die Tragödie einer armen Seele, die eine tiefe Ahnung von der Trübsal des Lebens hat, ohne daß sie aus solcher Ahnung Kraft und Waffen der Abwehr gewänne. Nur eine Art Gefühls-Mystik des Verfolgt- und Gehetztseins wächst in dem braven Wozzeck groß und macht sein Herz undicht, daß alle Finsternis der Welt einströmen kann. Nirgends Ausruhen und Friede. Die guten Menschen sind ahnungslos, die wissenden töricht, die einfachen roh, die Natur eine boshafte Institution zur Pflege von Elend und Unrecht. Täuschung alles. Die Sterne goldfarbene Pappe, die Erde ein umgestürzter Häfen (die Großmutter erzählt hievon im Stück ein beziehungsreiches Märchen), und in des Schicksals Hand ruhst du, Mensch, so sicher wie im offenen Raubtierrachen. Das ist der seelische Dekorationsplan zur Tragödie des armen Füseliers Wozzeck. Als sein Mädchen — einem einfachen, bestialisch-gesunden Naturgesetz gehorsam — ihn betrügt, wirft das den ohnehin labilen, schweren Mann vollends aus dem Gleichgewicht und macht ihn zum Mörder.... Interessant an der dramatischen Skizze ist ihr starker anti-christlicher Zug. Sie zeigt das Leid als Knechtzeichen um eine Seele geschmiedet und nennt die tausendjährige, heilige Mode fragwürdig, die es als Herrscherdiadem getragen wissen will.

Der Stil des ‚Wozzeck' gibt eine Art Kreuzung zwischen Romantik und Naturalismus: Aus den Fugen des Dramas wollen Lieder blühen, die Sümpfe der Tatsächlichkeit opalisieren geisterhaft, pünktlich in der Stunde des Mordes ist der Mond blutrot, und wie burleske Blitze, weiß und kalt, schneiden Grimassen durch die Finsternis des Spiels. Als ‚Skizze' in des Wortes Sinn möchte ich den ‚Wozzeck' nicht ansehen. Diese Folge von szenischen Notizen (von Szenen kann man kaum sprechen) scheint weniger Skizze als vielmehr Fieberarbeit eines Menschen, der keine Zeit hat. Er hatte ja auch wirklich keine Zeit, der Jüngling-Dichter, dem schon das ganze Abrakadabra moderner Theatermagie auf den Lippen war, als der Tod sie eilig schloß (wie um einen Vorlauten am Ausplaudern noch nicht reifer Geheimnisse zu hindern). Im ‚Wozzeck' wird schon ein Schicksal aus dem Blut des dramatischen Helden, darin es von allem Anbeginn steckte, folgerichtig befreit; die Technik ist eine ganz modern verkürzende und verdichtende Fleck-Technik; die Worte haben eine weithin ausstrahlende Prägnanz, die Tatsachen oft eine stumme Ironie, die lautlos und doch gellend, ein Ausrufungszeichen, hinter dem Gesprochenen steht; und der Spiegel, der hier dem Gaukelspiel des Lebens aufgerichtet ist, hat schon den Doppelschliff neuester Fabrikate. So genommen, als Frühgeburt der Entwicklung, ist der ‚Wozzeck' ein Stück merkwürdigster genialer Literatur. . Als absolutes Kunstwerk kommt er — zu spröde, eng und kurz von Atem — für die heutige Bühne nicht in Betracht.

Deshalb ist auch die Wozzeck-Ekstase der jungen und ältern Knaben, die meinen, man glaube ihnen inneren Zündstoff, wenn man sie brennen sähe, weitaus peinlicher als das Kopfschütteln der Bürger. Wenn man die Nullen und Commis und Bettler im Geiste, die das wiener Theaterleben ‚machen', an Georg Büchner sich reiben und glühen sieht, wird der Wunsch nach einer mehrhundertjährigen Schutzfrist des garantierten Verkannt-Seins für Genies lebhaft rege.

Dem Füselier Wozzeck diente, auf der Residenzbühne, des Gastes Albert Steinrück starke, zwingende Schauspielkunst. Mit einfachsten Mitteln spielt er die dunkle Pein und Unruhe eines wehrlosen Herzens, das unterm Joch schon keucht, ehe es ihm noch auferlegt wurde. Sein wie vom Steinmetz gearbeitetes Antlitz kennt vielerlei gemimte Schreie, und seine Augen haben eine hochausgebildete Technik des Aechzens. Ergreifend gibt er das Gestockte, Dumpfe in des Wozzeck Art, die Qual einer unartikulierten Seele, das Schmerz-Pathos einer Natur, die kein Pathos hat. Und wahrhaftig tragisch wirkt es, wenn sein Jammer, von Branntwein durchtränkt, ins Singen kommt, und seine Vierschrötigkeit im Rhythmus der Verzweiflung lustig zu hüpfen beginnt.

*

Über Schönheit, Grazie und Kunst der Anna Pawlowa ist schon so viel Empfindsames und Verzücktes gesagt worden, daß eine neue ihr zu widmende Schmockerei auch dem hierin bewanderten Kritiker Schwierigkeiten bereitet. Aber schließlich möchte man im Wettlauf der Ekstasen doch nicht Letzter sein. So sage ich, daß Madame Pawlowa wirklich ein Wunder an transparenter Feinheit, Grazie und Schwerlosigkeit ist (nur das mit der Seele glaub' ich nicht recht), daß sie nach einem System tanzt, welches heißen könnte: ‚Leichter als Luft', und daß durch ihre Persönlichkeit die Formen der alten, höfischen Ballettkunst ihren viel bestrittenen Adel zurückerhalten. Man begreift, daß die Reinheit und Kühle dieser Formen die absichtsvollen, mit Literatur verunreinigten neuern Tanzeinfälle überdauert. Bei der Pawlowa wirkt die Unnatur solches Kunsttanzes, weil zur Vollkommenheit gediehen, als feinste Pointe ihrer Natur. Sogar den Fußspitzentanz empfindet man bei ihr nicht als Verkünstelung; er ist das Minimum an Konzessionen, die ein zum freien Schweben begabter Leib der bindenden Erde noch machen muß. Gewissermaßen: bis auf diesen oberflächlichsten Kontakt erscheinen die Beziehungen zum festen Boden abgebrochen. Wundervoll am Tanz der Pawlowa ist das Miteinander von rhythmischer Strenge und hingebungsvoller Weichheit. Die Luft ist verliebt in dieses zarte, lichte Geschöpf; es darf sich an sie schmiegen wie in einen unsichtbaren, sicher haltenden Arm. Höchst reizvoll: ‚Der sterbende Schwan'. Hier hat die Pawlowa kleine Gebärden von einer ganz neuen Subtilität und es schwebt wirklich wie ein Hauch von Trauer um dieses melodisch zusammensinkende Häufchen Weiß. Aus den Handbewegungen der Pawlowa könnte man ein paar Bände Lyrik heraushorchen, ihr Schreiten, Lächeln, die Art, den Kopf zu tragen, wäre in Notenschrift zu notieren, und gebildeten Leuten fallen bei ihren Posen berühmte Bilder ein. So sind ... Künste diesem merkwürdigen, Zuschauer für Viertelstunden seiner eigenen Plumpheit erl... Luftgeschöpf dienstbar.

Alfred

Die Erben

Carl von Levetzow gehört zu jenen Neuerern, deren Ehrgeiz darauf gerichtet ist, den Bau des alten Theaters zu untergraben. Es gelüstet ihn, den landläufigen Gesetzen der Bühne Hohn zu sprechen und die Dinge auf den Kopf zu stellen. An den Iren Bernard Shaw knüpft er an, mit dessen ‚Caesar und Cleopatra' seine dreiaktige Tragikomödie ‚Die Erben' sich nicht nur stofflich berührt. Den Censor Cato macht er zum Träger einer Handlung, die dazu dient, philosophische und politische Anschauungen zu verdeutlichen. Der Römer Cato ist ein vierschrötiger Plebejer. Ihm steht als Kontrastfigur der weltentrückte Grieche Karneades, der ‚Erfinder' der Wahrscheinlichkeitslehre, gegenüber. Saloninus, Catos Sohn, und die karthagische Sklavin Myrto vertreten das Prinzip des kulturellen Fortschritts. Vergebens setzt sich der beschränkte Cato gegen die Macht des Geistes zur Wehr. Seine engstirnige Realpolitik erleidet einen vollständigen Schiffbruch. Die griechische Humanität siegt über Roms platten Materialismus. Der Sohn sagt sich von seinem Vater los und geht mit der Absicht von dannen, fern von Rom eine Kolonie von freien und wahrhaft gesitteten Menschen zu gründen. Er will die Ideen des Philosophen Karneades zu schöner Wirklichkeit erstehen lassen. Myrto folgt ihm, nachdem sie den stolzen Censor öffentlich gedemütigt hat. Cato, der Philister und Würdebär, wird die wackere Schuldsklavin Sibylla ehelichen, um mit ihr einen „gesunden" Erben zu zeugen. Das ist ungefähr das ideale Gerüst der Tragikomödie, die dadurch, daß sie allzu viele Gedankenfliegen mit einer Klappe schlagen möchte und in stilistischer Hinsicht das Erhabene auf eine waghalsige Art mit dem Grotesken (nach Offenbach) vermischt, den Fluch der Unklarheit auf sich lädt.

Die Schauspieler des münchner Residenztheaters stellten sich mit edlem Eifer in den Dienst der problematischen Sache. Albert Steinrücks Cato stampfte entschlossen das Dornendickicht der philosophischen Abstraktionen zu Boden und schuf Raum für erschütternd reine Menschlichkeiten. Unten, im Parkett, herrschte die Ruhe eines Kirchhofs. Am Schluß wurden Stimmen des Widerspruchs laut. Hans Harbeck

Schauspielschulen

Die Schauspielschule Maria Moissi beschloß ihren ersten Jahrgang mit einer öffentlichen Aufführung in den Kammerspielen. Zuerst wurde ein Chor aus Goethes ‚Pandora' gesprochen, dann gab es zusammengezogene Teile aus ‚Gyges und sein Ring', worauf ‚Hanneles Himmelfahrt' bis zur Engelvision und Schnitzlers ‚Abschiedssouper' folgten. Dieses Programm ist nicht nur für die Schauspielschule Maria Moissi, sondern für die Schauspielschulen überhaupt bezeichnend. Statt vom Schülermaterial bei der Wahl der Stücke auszugehen, gehen die Leitungen von den Dramen aus. Sie sagen sich nicht: Wie kann ich möglichst viele Schüler möglichst charakteristisch vorführen? — sondern: Wie kann ich eine personenreiche Ensembleszene als Paradevorstellung durchsetzen? Nun verfällt man regelmäßig auf das Hannele, das für eine Talentprobe so ungeeignet wie möglich ist, weil es kaum eine Rolle gibt, worin für Augenblicke so leicht Hysterie das Talent ersetzen kann. Nach dieser Kraftprobe will man bedeutend wirken, gibt Szenen des reifen Hebbel und vergißt, daß für Anfänger das Bestehen in diesen Höhen viel weniger

vom Talent als von menschlicher Wesensnähe abhängig ist. Will man überhaupt Hebbel, dann nehme man die kurze Szene zwischen Clara und Leonhard aus ‚Maria Magdalene': „Heirate mich!", die aber auch, wenn man einen jugendlichen Charakterspieler und eine Sentimentale zeigen will, durch die Briefszene aus ‚Kabale und Liebe' ersetzt werden kann. Das wird die Aufgabe sein: Viele kurze Auftritte, worin sämtliche Schüler in verschiedenen, bemerkbaren Partien beschäftigt werden. Literarischen Ehrgeiz muß man beiseite lassen. Und statt des ‚Anatol' sehe ich lieber eine kurze unpointierte Schwankszene der Richtung Benedix-Moser, an der ich wenigstens Spielfreude und Beweglichkeit der Schüler kontrollieren kann. Heute fällt jede Schulaufführung durch den Zwang auf, der den Mitwirkenden angetan wird. Es wäre aber selbstverständlich, daß die Anfänger erst einmal entfesselt würden, damit sie zum Bewußtsein ihres Körpers und ihrer Stimme kämen. Dann erst wäre jede Begabung auf ihre individuellen Grenzen zurückzuführen. An einem individuellen Unterricht aber fehlt es durchaus. Die Auswahl der Probestücke richtet sich nicht nach den Möglichkeiten der Einzelnen, obwohl es leicht wäre, bei Shakespeare, Molière, Goethe, ja sogar bei Lessing, Kleist und besonders bei modernen Theatralikern und Possenschreibern das Geeignete zu finden. Die Unterrichtsmethoden sind erstarrt. Wenn eine solche Methode aber persönlich ist, dann richtet sie sich nach der Manier des großen Schauspielers, der direkt oder indirekt die Schule beeinflußt. So kennt die Schule Maria Moissi keinen psychologisch motivierten Satzausdruck, sondern erfundene Klangübersetzungen. Wenn hier Talente sind, was gewiß möglich ist, so können sie sich erst durchsetzen, nachdem sie alles vergessen haben, was ihnen über das Technische hinaus gesagt ist.

Herbert Jhering

Erotika

Der preußische Staat ist grade dabei, die erotische Literatur wieder aus der Baisse in die Hausse zu treiben. Die Sittenschutzleute laufen herum und konfiszieren abwechselnd Büstenhalter, Faust und den Boccacio, manchmal aber auch Gummiwaren und ein bißchen Tizian. Und das Interesse für die Ware, die der Buchhändler dem guten Kunden zwinkernd im Privatkontor vorzulegen pflegt, wird wieder gesteigert.

Ich glaube, der Hauptreiz der erotischen Literatur liegt in ihrer Unbekanntheit. Je weniger einer davon kennt, desto mehr ist er hinter diesen Bänden her. Nachher legt sich das. Er lernt dann unterscheiden, daß es zweierlei Arten gibt. Erstens: Kunst, die sich einen erotischen Stoff hergenommen hat. Die ist selten; das Wesentliche davon hat Franz Blei (den man nun aber nicht immer und immer wieder als Erotiker abstempeln soll) auf eine sehr graziöse, Eduard Fuchs auf eine sehr ungeschickte und klobige Art gesammelt. Es ist nicht allzuviel: unter den Malern an erster Stelle Klimt und Zichy; die Wortkunst der Erotik steht in den ‚Opalen' und im ‚Amethyst'.

Zweitens gibt es, sagen wir, Gebrauchsgegenstände.

Ein Handwerker sagte mir einmal trocken: „Sowat braucht man eben manchmal", und damit hatte ers getroffen. Ob das nun Aktphotographien sind oder etwas gradlinige Dinge, Terrakotten oder japanische Holzschnitte — man bekommt das sehr schnell über, und schließlich interessieren nur noch die kleinen Menschlichkeiten, die Environs solcher

Atelieraufnahmen und dergleichen. Aber nachher schwindet auch das, und im Kriminalmuseum des berliner Polizeipräsidiums verweilten wir nur einen Augenblick vor den alten Bildern von 1880, wo die Damen noch die Kleidung unsrer Großtanten trugen, Puffärmel und biedere Kapotthütchen. Der Rest der Bilder kontrastierte dann einigermaßen.

Aber letzten Endes sind das doch alles Kindereien. Kleinpaul hat einmal sehr gut bemerkt: „Die Menschheit ist liebestoll. Man kann nicht umhin, ihre ewig auf das Geschlechtliche gerichtete Phantasie halb krankhaft, halb lächerlich, am Ende langweilig zu finden. Das Männliche, das Weibliche will ihr garnicht mehr aus dem Sinn: sie kann keinen Stil und kein Loch sehen, ohne daran zu denken". Man sollte, wie Chesterton will, nicht mit Gegenargumenten irritieren, sondern den Gesichtskreis erweitern und zeigen, daß es etwas Reineres, etwas Erfrischenderes außerhalb der erstickenden Atmosphäre gibt. Aber ob sich grade der Trinker zum Abstinenzlerhirten eignet, ist fraglich, und wir kleben schließlich alle an der Erde. Zur Höhe des lieben Gottes können wir uns nur aufschwingen, wenn wir als Normale einen Masochisten beobachten. Das ist das Tollhaus, denn wir empfinden nicht, warum der wimmert, der Zweck seiner Übungen ist uns dunkel, und wir habens leicht, ihm gutmütig auf die Schulter zu klopfen: „Du guter, alter Narr"! Und es ist schrecklich, sich auszudenken, daß uns auch wieder Einer, bei dem Wohlbefinden und Fortpflanzungstätigkeit nicht verknüpft sind, auf die Schulter klopfen und sprechen könnte: „Guter, alter Narr"!

Es empfiehlt sich vielleicht, mit den Eroticis nicht gar so feierlich zu verfahren. Ich habe eine ganze Menge, aber sie sind eingestaubt, und wenn nicht ein Freund sie besichtigen will — ich ziehe sie kaum noch hervor. Ich denke da immer an die kleine Geschichte, die Albert Moll erzählt hat: In seiner Schulzeit trieb ein Buchhändler sein Unwesen mit pornographischen Büchern; um den Ankauf zu erleichtern, setzte er den Jungen auf die Rechnung die Reden des Isokrates. Wir haben alle einmal Isokrates gelesen, aber man muß nicht zeitlebens bei der Jugendlektüre stehen bleiben. Die soll man getrost den Sittlichkeitsvereinen überlassen.

Peter Panter

*

Die Nummern 25 und 26 erscheinen als Doppelnummer am 25. Juni

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Max Bernstein und Oscar Blumenthal: Die große Pause, Vieraktiges Lstspl.

Erich Oesterheld: Die einsamen Brüder, Eine sentimentale Komödie in drei Akten.

Annahmen

Alexander Brody: Schatten, Einaktiges Drama.

Paul Friedrich: Odysseus' letzte Versuchung, Drama. Eisenach, Stadtth.

Walter von Molo: Der Infant der Menschheit, Drama. Gera, Hofth.

Max Neal und Rudolf Greinz: Das Ei des Columbus, Dreiaktiger Schwank. München, Volksth. Drei-Masken.

Schiller: Warbeck, ergänzt von Victor Hahn. Mannheim, Hofth.

R. Schüller: Monika Vogelsang, Oper, Text von R. Jäger. Leipzig, Stadtth.

Anton Tschechow: Der Kirschgarten, Tragikomödie. München, Hofth. Drei-Masken.

Kurt Zorlig: Das Americangirl, Dreiaktige Operette, Text von Julius Blumenthal. Posen, Stadtth. VDB.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken:

19. 5. Franz Kaibel: Der Pelikan, Schspl. Zürich, Pfauenth.

Benedict Lachmann: Jeannettes Dunkelkammer, Dreiaktiger Schwank. Berlin, Residenzth.

Robert Nonnenbruch: Seeoffiziere, Drama. Mühlheim a. R., Zentralhallenth.

22. 5. Rudolf Siegel: Herr Dandolo, Heitere Oper in drei Akten, Text von Will Vesper. Essen, Stadtth.

23. 5. Axel Delmar: Alt-Potsdam oder Die erste Eisenbahn oder Dem Vergnügen der Einwohner, Heimatspiel. Potsdam, Naturbühne.

25. 5. Volkmar Andreae: Ratcliff, Musikalische Tragödie. Duisburg, Stadtth.

Max Bayrhammer und Kurt Neander: Das Familienbad, Dreiaktiger Schwank. Homburg, Kurth.

30. 5. Curt Kraatz und Arthur Hoffmann: Hoheit soll heiraten, Dreiaktiger Schwank. Hagen, Städtisches Schsplhs.

Karl von Levetzow: Die Erben Dreiaktige Tragikomödie. München, Residenzth.

3) in fremden Sprachen:

Jerome K. Jerome: Das hohe Spiel, Schspl. London, Haymarket Theatre.

Arthur Meyer: Was man verschweigen soll, Schspl. Paris, Bouffes parisiens.

Jubiläen

Mr. Wu: 50, Berlin, Th. i. d. Königgrätzerstr.

Pygmalion: 100, Berlin, Lessingth.

Schneider Wibbel: 25, Berlin, Deutsches Künstlerth.

Wenn der Frühling kommt: 50, Berlin, Thaliath.

Neue Dramen

Emil Faktor: Die Temperierten Auseinandersetzungen in drei Akten. Berlin, S. Fischer. 85 S. M. 2,—

Alexander von Gleichen-Rußwurm: Die Tragödie der Schönheit, Drei Akte. Stuttgart, Julius Hoffmann. 124 S. M. 3,—.

Sigurd Ibsen: Robert Frank, Dreiaktiges Drama. Berlin, S. Fischer. 185 S. M. 2,50.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Arthur Vollmer. Gegenwart XLIII 21.

Eugen Isolani: Otto von Bismarck und das Theater. Der neue Weg XLIII 22.

Alfred Klaar: Heroinen-Kult. Voss. Ztg. 262.

Paul Lindau. Voss. Ztg. 274.

Albert Köster: Regie. B. T. 259.

Friedrich Lienhard: Sommerspiele. Bühne und Welt XVI 17.

Alfred Möller: Das Ende des Kinos. Theater V 18.

Paul Paschen: Wie weit ist Schauspielkunst lehrbar? Der neue Weg XLIII 22.

Paul Schlenther: Paul Lindau. B. T. 272.

Wilhelm Tannhorst: Musik und Schauspiel. Bühne und Welt XVI 17.

Adolf Teutenberg: Hebbels Größe. Der neue Weg XLIII 22.

Frank Thieß: Seydelmann. Masken X 20.

Karl Zeiß: Der neue dresdner ‚Faust'. Bühne und Welt XV[illegible]

Engagemen[illegible]

Berlin (Berliner Th[illegible]
Fried von den münchne[illegible]
spielen.

— (Deutsches Künstlerth.): Alice Karoly von der wiener Volksbühne
— (Opernhs.): Annemarie Birkenström vom hamburger Stadtth.
— (Schsplhs.): Adelheid van der Lich vom hamburger Thaliath.
Breslau (Lobeth.): Vally von Küstenfeld vom hamburger Stadtth.
Hamburg (Dtsch. Schsplhs.): Gerda Zorn vom flensburger Stadttheater.
— (Thaliath.): Franz Schönemann (Sommer 1914).
Königsberg (Neues Schsplhs.): Elfriede Sträwing und Willy Stute. (Reichersche Hochschule.)
— (Stadtth.): Gerta Ital.
Lüneburg (Stadtth.): Max Raff (R. H.)
Märkisches Wanderth.: Karl Koch. (R. H.)
Sondershausen (Fürstl. Th.): Gustav Knauff. (R. H.)
Thale (Harzer Bergth.): Hans Lahsamas (R. H.).

Nachrichten

Mathilde Sussin scheidet mit Ablauf dieser Spielzeit aus dem Deutschen Künstlertheater aus.

Der Schriftsteller Robert Saudek ist in die Direktion des Theaters am Nollendorfplatz eingetreten.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Paul Ernst: Ariadne auf Naxos, Schauspiel in drei Aufzügen. Kleines Theater.

1. Die Gedanken des Dichters verschlagen den Menschen den Atem. Es war trotzdem interessant und nicht wertlos, diese Menschen- und Götterdialoge von der Szene her zu vernehmen.

2. Niemand wird sich dem Eindruck dieses reinen Wollens entziehen, das die Bühne zur festlich geweihten Kanzel machen möchte.

3. Alles, was an dem Stück nach Reform des Drama schmeckt, ist mißraten; wo Ernst zu einer süßen Weichheit und sanften Verklärung kommt, da wirkt er schön.

4. Es wird schließlich Paul Ernst doch nichts übrig bleiben, um schwachköpfige Zweifler für sich zu gewinnen, als stärkere Dramen zu schaffen.

5. Ein strenger Abend, ein herber Abend, wiewohl ein kurzer und karger Abend.

*

II. Franz Molnár: Das Märchen vom Wolf, Ein Spiel in drei Akten. Lessingtheater.

1. Das Ganze ist nur eine Seifenblase; aber es zeigt gefällige Farben und glänzt im natürlichen Licht.

2. Alles bleibt schließlich doch nur eine gewaltsam gezerrte, mühsam zusammengesuchte und innerlich leere Künstelei.

3. Von den Strichen, die diesem Lustspiel wohltun würden, könnten gewisse Schwankautoren wochenlang leben.

4. Ein lebhafter Heiterkeitserfolg, der freilich nur länger vorhalten dürfte, wenn das Stück beträchtlich kürzer wird.

5. Der Anfang und der Schluß verdienen den stürmischen Beifall.

*

III. Ludwig Hirschfeld: Die verflixte Liebe, Schwank in drei Akten Residenztheater.

1. Mit einer Menge mehr oder minder gepfefferter Zweideutigkeiten geht es allmählich durch die drei Akte zu Ende.

2. Ein sogenannter pariser Schwank, der weder pariserisch noch schwankhaft ist.

3. Es bleibt kaum mehr übrig als ab und zu ein unbedenkliches Witzwort.

4. Ein etwas feuilletonistisch angehauchter Schwank.

5. Ein französischer Talmischwank.

*

IV. Albert Kehm und Martin Frehsee: Als ich noch im Flügelkleide ..., Ein fröhliches Spiel in vier Akten. Ensemble-Gastspiel des hamburg-altonaer Stadttheaters (in Montis Operettentheater).

1. Ein leichtgezimmertes, anspruchsloses Stück.

2. Das Spiel ist in liebenswürdiger Laune geschrieben und wird mit Grazie gespielt.

3. Ein Stück voll stubenreiner Heiterkeit, ohne höhere Ambitionen als die, mit anständigen Mitteln zu unterhalten.

4. Die Autoren arbeiten mit den harmlosesten Mitteln und der künstlichsten Voraussetzung.

5. Manchmal ist das Geplapper unerträglich. Dann gibt es wieder hübsch zu lachen.

Die Schaubühne

Sechster Jahrgang

Preis jeder Nummer: Vierzig Pfennige.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg. Druck: A. E. Fischer, Gera-R.
Alleinige Inseratenannahme: Annoncen-Expedition für Fachzeitschriften m. b. H. Berlin W. 15, 68. Fasanenstraße

Doktor Wislizenus / von Julius Bab

Von Moritz Heimann, dessen Geistesportrait — in zitternden Strichen merkwürdig scharf leuchtend — ich hier vor zwei Jahren im Umriß anzudeuten versuchte, ist vor einiger Zeit (bei S. Fischer) ein Band ‚Novellen' erschienen. An der Spitze steht jene ‚Tobiasvase', die ich schon damals im Eingang meiner Betrachtung zitierte als Beispiel für Heimanns Wesen. Dieses Wesen ist derart, daß es die paradoxe Form benötigt als Ausdruck für ein sehr harmonisches Weltgefühl, das sich stets zwischen den Kraftwirkungen zweier Pole findet. Das Erziehungswerk des Lebens, das jeden Überschwang des Subjekts durch die Gewalt der Objekte korrigiert, und umgekehrt, ist Heimanns Thema: so gut in dieser Geschichte vom Pfarrer, der Gerechtigkeit immer gewußt und gewünscht, aber nicht bewiesen hat; wie in der ‚Vergeblichen Botschaft' (das Liebesgedicht eines jungen Poeten verhilft nicht ihm, sondern einem rüstigen Freunde zum Liebesgenuß); wie in der ‚Letzten Ohnmacht', die einen „Weichling im Geblüt" aus purer Schwäche zum Mörder des eigenen Kindes werden läßt; wie in den ‚Spaziergängen', wo ein Künstler eine Zeit lang zwischen zwei Schwestern wandert, um von seinem tiefsten Instinkt schließlich der von den beiden zugeführt zu werden, die ihm die unähnlichere, die kunstlosere ist. Den größten, den wirklich monumentalen Ausdruck aber findet diese mehr metaphysische als moralische Erziehungstendenz in der Geschichte von ‚Doktor Wislizenus'.

Der Doktor Wislizenus ist ein Mann von so überempfindlichem, überwachem Bewußtsein, daß er die Gesellschaft der Menschen nicht mehr ertragen kann: er flieht die Stadt, er lebt für sich — ein Häuschen im Wald voll sauber kultivierter Einsamkeit. Aber die Feigheit dieser Flucht rächt sich; denn wenn die fehlende Reibung der Welt auch die Symptome milder erscheinen läßt: die Krankheit dieses überwachen Sinns wächst in der Einsamkeit unmäßig. So wird eine nächstbeliebige Berührung tödlich. An einem Oktoberabend kommt ein Freund herausgefahren, obendrein ein Dichter, der ein Manuskript, eine seltsam erneuerte ‚Göttliche Komödie' vorlesen will. Wislizenus ist von diesem anspruchsvollsten Auftreten

der Kulturwelt aufs äußerste gereizt und zugleich von dem gespenstischen Inhalt des Gedichts seltsam erregt. Da kommt ein betrunkener Strolch vor das Haus und macht einen Lärm, der den vorlesenden Dichter empört. Einmal gibt ihm Wislizenus Geld, aber er kommt mit neuen, wütenderen Schmähungen zurück. Und nun, ein im unernsthaften Hochmut hingeschleudertes Wort des Dichters zynisch verwirklichend, erschießt der einsame Philosoph den Strolch „wie einen Hund". Aber ein Mensch ist kein Hund. Wislizenus hat vermeintlich, um gegen den poetischen Hochmu des Freundes zu reagieren, in Wirklichkeit, um die überreizte Spannung seines vereinsamten Ich zu entladen, einen Menschen erschossen. Es kann ihm äußerlich nichts geschehen, denn mit meisterhaftem Geschick verbirgt er alle Spuren der Tat. Mit nicht geringere dialektischer Meisterschaft beweist er sich, daß die Tat auch für di Gesellschaft und für diesen völlig verlorenen und elenden Strolc nicht im geringsten ein Schaden, viel eher eine Befreiung ist. Abe da fällt es ihm bleischwer ins Gemüt: „Die Welt ist". Sie ist – ist viel wirklicher, als logischer Scharfsinn je fassen kann, und sie vernichtet den, der ihre Wirklichkeit nicht anerkennen will. Die Gültigkeit eines Menschenlebens ist oberhalb aller Vernunft begründet und die Vergeltung des Mordes ist ein tieferer Vorgang als ei krimineller. Diese Vergeltung erreicht den Wislizenus von inne heraus; sie knüpft sich aber äußerlich an die Landstreicherin, die ein Gefährtin des Verschwundenen war (und deren Existenz des Doktors Sophisma, daß niemand durch den Toten etwas verloren habe schon widerlegt). Die durchstrolcht suchend die Gegend, wo ma ihren Gefährten zuletzt gesehen. Der Pöbel heftet sich an sie, de entstehenden Unsicherheit wegen bleibt die gewohnte Magd de Doktors fort, und er bekommt keine neue. Er sinkt anfangs in di stumpfsinnige Hausarbeit und dann in den Schmutz ein. Schließlich von einem dunklen Instinkt angezogen, nistet die Landstreicheri sich in seinem Gehöft ein. Und während der überspannte Boge von des Doktors Ichgefühl zerbricht, während ihm das Sein de Welt so wirklich wird, daß ihn die gräßliche Erkenntnis gewisse Heiligen überkommt: nicht nur die Schönheit, sondern schon di Sauberkeit sei Lüge an der Natur und nur im Schmutz Wahrhei — während dessen bekommt jenes elende Weib Macht über ihn. Und schließlich wandert er verschmutzt und verkommen aus seinem Hause mit ihr davon, die Papiere des Strolches in der Tasche. Der Stecken des Erschossenen, der die ganze Zeit im Winkel des Hauses lehnte und zu keinerlei äußerer Entdeckung führte, drückt sich ihm jetzt wie von selbst in die Hand, und er zieht davon, der leibhaftige Ersatz für den Erschossenen — in ein Leben, das eine tiefere Vergeltung seiner Tat ist, als irgend ein Tod sein kön

Ich finde, daß diese moderne Legende von der übervernünftigen Macht der Wiklichkeiten, von der Rache des gewaltigen Außen an dem hochmütigen Innen, einen ganz großen, wahrhaft monumentalen Umriß hat, daß sie ihrer Konzeption nach von dem religiösen Genie eines Dostojewski stammen könnte. Wenn sie in ihrer letzten Wirkung doch nicht mit solchen höchsten Werken der Kunst auf eine Stufe gestellt werden darf, so liegt das wohl daran, daß das Material der Darstellung der Idee nicht völlig congenial ist: daß Heimann für einen im Grunde mystischen Vorgang keine mystische Sprache, sondern nur eine Kette subtilster, aber immer begrifflich geklärter Psychologien zur Verfügung hat. Indem er zwei Begriffe an einander vernichtet, erhält er zwar ein unbegreifliches, mystisches Resultat — aber gleichsam auf kaltem Wege, mehr durch Ueberzeugung als durch Offenbarung. Dies ist wohl mit dem Grundwesen von Heimanns Naturell gesetzt, und es ist weder klug noch gut, sich durch Vergleiche die relative Schwäche eines an sich wertvollen Naturprodukts klar zu machen. Vielmehr soll man die erstaunliche Klarheit und Energie bewundern, womit sich hier ein intellektuelles Temperament dem übervernünftigen Wesen der großen Kunst aufs stärkste annähert. Und man soll sich erschüttern lassen von der Größe dieser Wendung, womit einer der wachsten Geister die Wirklichkeit der Welt zum gerechten Triumph über alles Bewußtsein geführt hat. Ich halte den ‚Doktor Wislizenus' für die klarste und stärkste aller Konfessionen, die Moritz Heimann bisher gegeben hat.

Die Auffassung / von Peter Altenberg

Ich schrieb in die Zeitung über die süße Tänzerin Hedi Weingartner, sie repräsentiere in allem und jedem die herzige Wienerin. Der Schluß lautete: „Und dennoch, bei aller Lustigkeit, innerlich dennoch tief traurig. Worüber?! Fraget Franz Schubert und Hugo Wolf!"

Mein junger Zimmerkellner sagte zu mir: „Jessas, das war wieder schön, was Sie über die Wienerin g'schrieben haben. Und die G'schicht' mit dem Herrn Wolf und dem andern Herrn!"

„Wie ist das?!" fragte ich.

„No, die zwei Herren, die das arme Madl steh'n g'lassen haben!"

„Nein, das sind zwei längst verstorbene berühmte wiener Liederkomponisten, die äußerlich lustig und in ihren Liedern dennoch tieftraurig gewesen sind!"

„Aha . . . so ist das aufzufassen! Herr von Altenberg, aufrichtig gesprochen, meine Auffassung g'fallt mir besser!"

Glossen zum Wedekind-Zyklus

Es ist unerfreulicher als vor zwei Jahren. Laut und grell, wie die Plakatkünste auch des starken, des schöpferischen Wedekind doch wohl sind, gehören sie ins große Deutsche Theater, nicht in den Saal der Kammerspiele. Hier sitzt man ihnen zu nah. Man sieht grobe Linien und dicke Kleckse, die in der Entfernung ihre Peinlichkeit verloren hatten. Es ist nicht das allein. Diese Stücke brauchen einfach das Echo der Galerie, die der kritische Landsturm ohne Waffe für Wedekind einfängt, seitdem die Vorpostenkämpfer sich zurückgezogen haben. Ein gesetzmäßiger Vorgang, den nach Schopenhauer am anschaulichsten der Volksfeind Ibsen beschrieben hat. Aber um es mit andern als ihren Worten zu sagen: Wer zu der Zeit, wo wir Wedekind bemerkten, beschirmten und zu erklären trachteten, Lehrling in Knöpfen, Heringen oder Feldbahnen war, als frischgebackener Commis die Branche wechselte, aus einem schlichten Analphabetentum dazu fortschritt, Dramen wenigstens falsch zu lesen können, und sich so in Siebenmillimeterstiefeln zu immer krummeren literarischen Hügelchen und Bergen emporlastete, emporschwindelte — der wird in dem Augenblick, wo es mit Wedekind zu Ende ist, grade so weit sein, ihn als lebendige Großmacht der europäischen Kultur zu empfinden und zu protegieren. Dieser Mentorschaft ist die berlinische Gesellschaft nicht ganz unwert. Sie stürzt sich mit ungesund gesteigerten Erwartungen in den Zyklus. Die Luft ist schwül von der Begier nach außerordentlichen Reizen. Es riecht ringsum nach Sensation. Hauptnummer des Programms: an jedem zweiten Abend wilder Wettlauf zwischen der Selbstentblößungssucht des Dichters und der Auffassungsgabe seiner wachsenden und verpöbelnden Gemeinde — ein Wettlauf, in dem die Gemeinde es nicht schwer hat, Sieger zu bleiben. Der gealterte Wedekind macht, weiß Gott, kein Hehl aus seinem Leben, aus seiner Ehe, aus seinen Kunst-, Finanz- und Glaubensnöten. Er breitet alles denkbar offen vor uns hin. Warum tut er nicht den letzten Schritt und nennt Veit Kunz, Max Bouterweck, Karl Hetman und Basilius Valentinus, wie sie sämtlich heißen: Wedekind? Vielleicht bringt er der guten Überlieferung der Poeten: ihre Erlebnisse zu objektivieren und zu symbolisieren, dies einzige Opfer nur deshalb, weil er ja jeden Abend in eigener Person auf die Bühne tritt und es dadurch wieder zurücknimmt.

*

Auch dieser Zauber hat sich verflüchtigt, hat sich in Quälerei verwandelt. Man erträgt kaum noch, eine zermarterte, nächtige, vorwärtsgepeitschte Existenz, deren Tragik erschütternder geworden ist als ihre Tragödik, mit ungeheurer Ehrlichkeit die schwärenden Striemen herzeigen zu sehen. Solange Wedekinds reine Absicht mißdeutet und seine Potenz unterschätzt wurde, tat er recht, sich vor sein Werk zu stellen. Heute, wo durch den anstößigsten seiner Stoffe seine moralisierende Tendenz nicht mehr durchschimmert, sondern förmlich durchtrieft; wo allen deutlich ist, daß seine Werke wie geschaffen sind, von Sünden zu entwöhnen, nicht dazu anzureizen; wo aus der Dichtung Bußpredigt, aus der Anschauung Begriffsspalterei, aus abgrundtiefem Scherz ein flaches, nämlich flach gestaltetes Entsetzen geworden ist: heute käme es nicht so sehr darauf an, daß die zuständigste Persönlichkeit ihre Theorien teils zuverlässig darlegte, teils fanatisch einbläute, als daß ein naiver Komödiant sie durch und durch mit Blut erfüllte. Wedekind, bei dem es keine Phrase ist, daß er bis zur Selbstvergessenheit in der Sache aufgeht, braucht nicht gespürt zu haben, wie oft und gern man von ihm weg auf seinen Partner Werner Krauß blickte. Aber für Reinhardt sollte das eine Mahnung sein, einmal einen Wedekind-Zyklus ohne den Dichter als Schauspieler durchzuführen. Schon daß der sich bei jedem dritten Satz verspricht, ist unausstehlich geworden. Diese verzweifelte Balgerei mit den Worten mag schuld sein, daß er, zum Beispiel, die Merkzeichen des Verlegers Sterner nach dem ersten Akt unbekümmert fallen läßt. Nur wo er als Hetman schweigend und starrend der Gottheit zermalmende Hand über sich fühlt, packt uns der Schauder von früher. Herr Krauß dagegen erwies sich in fünf grundverschiedenen Figuren als die reichste Hoffnung des berliner Nachwuchses. Wie er als schmutzig verwitternder Laurus Bein mit eines Barts und eines Basses Urgewalt den Kneipendunst zerteilte; wie er als blonder Bouterweck zu der lumpenhaften und der wurschtigen Bagage das Gegenbild einer leidenden Menschlichkeit aquarellierte; wie er als schuftiger Verleger Launhart im violetten Samtanzug frech, kalt und quecksilbrig durch alle Wechselfälle seines leeren Daseins flitzte; wie er als launiger, tanzwütiger und durstiger Mönch Porphyrion im eigenen Fett ersoff; wie er als siebzigjähriger Professor Dühring auf jeden Rühreffekt eines geschlagenen Greises verzichtete und mit dem sachlichen Ernst der Blüteperiode Frank Wedekinds einen zudringlichen Grobian herauspolterte: das erinnerte in seiner

Farbigkeit und Feinheit, in der Sauberkeit und dem Nachdruck seiner Umrisse an Bassermanns Jugend. Ein weicheres Naturell, aber ein ebenso harter Charakteristiker. Hätte Bassermann selbst fast alle Rollen Wedekinds gespielt, wäre auch sonst durchweg die erste ‚Garnitur' der Darsteller und Dekorationen in Anspruch genommen, Tilly Wedekind auf Leona Sterner und Helene Marowa beschränkt und Reinhardt von Dichters weitsichtiger Entsagung mit der Regie betraut worden: dann hätte man nicht zwischen je zwei Theaterabenden je einen Akt der ‚Büchse der Pandora' zu lesen brauchen, um über dem neuen Wedekind nicht ungerecht gegen den ganzen Wedekind zu werden.

*

‚Die Büchse der Pandora' ist darum so lehrreich für Wedekinds Wesen und Weg, weil sie zwischen seiner ersten Periode, der Künstlerschaft, und seiner dritten Periode, der Impotenz, auf eine monumentale Art in der Mitte steht. Da gibt es noch die gelassene Gestaltung eines Infernos, wie in ‚Frühlingserwachen', Wedekinds unsterblichem Teil, und schon den verbissenen Hang zur besserungssüchtigen Kritik sozialer Schäden, der später aus schwarzen Pandämonien lederne Proklamationen macht. Alwa Schön spricht aus, daß ihm vor Lulu nur die Wahl bleibe, sie artistisch zu formen oder sie zu lieben. Er versucht beides und muß es büßen. Wedekind ist in einer noch verzwicktern Lage. Er blickt auf Lulu teils mit der blutschänderischen Zärtlichkeit des Erzeugers, teils mit dem Horror des Bürgers, teils mit der unbeweglichen Überlegenheit des Plastikers. Davon hat die Tragödie ihr Farbenspiel und ihre Klangfülle. Aber wahrscheinlich hat sie davon auch ihr Manko. Ihre Vielfältigkeit, ihr stumpfer Flackerglanz, ihre phantastische und doch abgezirkelte Wildheit ist mit der Ganzheit der Wirkung erkauft. Es fehlt einfach an Borniertheit im wörtlichen Sinne. Um so viel uninteressanter und primitiver der ‚Erdgeist', um so viel siegreicher sein Geschmetter. Der ‚Stoff' kommt hinzu. Die simple Tatsächlichkeit der dramatischen Vorgänge ist eben nicht immer belanglos. Dort steigt Lulu pompös zur Höhe; hier sinkt sie erbärmlich hinab. Dort leuchten Schicksalssterne hinreißend hell; hier erlöschen sie zischend in Dunst und Dämpfen. Aber es zischt zum Glück noch; es knistert nur selten wie Papier. Der erste, der deu Akt hat die gepreßte Luft des verdunkelten Zimmers, in dem Geschwitz, Alwa und Rodrigo die Gefangenschaft der Mörd Lulu entweder aus Liebe oder aus Geldgier betrauern. Es ist

ergreifende Weise, wie ein Mann einer Frau über den Mord seines Vaters, über Schande und Treulosigkeit hinweg auf ewige Zeiten verbunden bleibt, wie dies seine Liebe nicht mindern kann, sondern sie bis zu herzverzehrender Qual steigert. Aus dem Austausch von Gefängniseindrücken und Schriftstellerbekenntnissen bricht eine Lyrik hervor, deren Besonderheit der Zusammenklang von Alwas Seelenhaftigkeit und Lulus Seelenlosigkeit ist. Selbst aus dem Gefängnis bestrahlt ihr verdammungs- und anbetungswürdiger Zauber die drei Getreuen, die in ihrer Weltverschiedenheit gar nichts anders als an einander vorbei greifen können. Ihre Scheindialoge bezeugen viel stechender und brennender die Einsamkeit, die Ausgeliefertheit, die Armseligkeit aller Kreatur als der Monolog, in dem die Geschwitz vor ihrem Tode davon redet — redet und redet!

*

Heute wird fast nur noch geredet; und von Jahr zu Jahr zusammenhangloser, anspruchsvoller, unsinniger geredet. Ob auf dem Titelblatt ‚Franziska' oder ‚Simson' oder ‚Der Stein der Weisen' steht: es ist ein billiger Ausverkauf von schlechten Formulierungen derselben Lebensargumente, Kunsttheorien, Menschenauffassungen und Sittlichkeitsanschauungen, für die Wedekind einstmals knappe, klare, blendende und trotzdem überzeugende Formulierungen gefunden hat oder überhaupt nicht zu finden brauchte, weil aus den Schöpfungen selber tönte, was ihn bedrückte. Es ist eine Häufung von forcierten, kahlen, mühsamen allegorischen Situationen. Es sind Spottgeburten, die davon profitieren, daß die Mehrheit Wedekinds Ohnmacht, seine Schmerzen fühlbar zu äußern, für geheimnisvolle Absicht, sein geschwollenes Abracadabra für wunderbaren Tiefsinn nimmt. Es ist ein Krampf, ein Flagellantentum, ein Exhibitionismus, dessen sich der Betrachter zu Tode schämt. Denn die Schamlosigkeit eines Künstlers wird einzig durch seine Künstlerschaft aus der Sphäre der bürgerlichen Anstößigkeit herausgehoben. Vor dem Künstler, der seine allgemeine Gequältheit in unartikulierten Schreien entlädt, verhüllt man das Haupt, wie vor einem Privatmann, der auf offenem Markt sein Liebesunglück, seine Geldnot, seinen Mangel an Beförderung, seine Familiensorgen, seine Verdauungsstörungen gen Himmel ächzte. Aus tragischen Werken, die uns allen ein bißchen den Atem verschlugen, die uns aus einem kalten Grauen vor der Übermacht blinder Naturkräfte in ein heißes Mitgefühl mit den Opfern der

kyprischen und der lesbischen Aphrodite warfen und uns auch da, wo der Dichter mit zynisch verzerrendem Witz sein Thema umspielen wollte, die Gebrechlichkeit menschlicher Organismen stärker zum Bewußtsein brachten als ihre Komik — aus so tragischen Werken sind die Werke, nicht einmal: sind die Ansichten aus der Werkstatt eines tragischen Menschen geworden, der das erloschene Licht des göttlichen Funkens durch einen pseudo-mystischen Nebelflor ersetzen zu können hofft. Der ohne Begnadung dunkel, verworren, verstopft, zäh, öde und frostig bleiben muß. Der mit seinen kraftlos gewordenen Händen nicht mehr aus dem Marmor blanke Gebilde meißelt, sondern uns den unbehauenen Block vor die Füße schmeißt, sich weinend die Haare rauft und von mir verlangt, daß ich pedantisch auseinandersetze, wie es zu machen gewesen wäre.

*

Ich weiß höchstens, wie es gewesen ist. Charaktervoll, balladesk, schauerlich und skurril. Im zweiten, im pariser Akt der ‚Büchse der Pandora' schwält ein kräftiger und kräftig parfümierter Hauch von Zersetzung und Fäulnis. Mädchenhändler und Polizeispione in Personalunion, käufliche Frauen und käufliche Journalisten, Kupplerinnen und ihre Kunden, Kinderliebhaber, ihre Beute, andre sexuelle Zwischenstufen und ein Bankier, der das ganze Gesindel betrügt: das wirbelt nicht wie ein Teufelsspuk, sondern schlurft so gemächlich vorbei, daß die kleinsten Abscheulichkeitsmerkmale abstoßend sichtbar werden. Vor der Gefahr, in die Plumpheit der Naturalisten zu fallen, schützt Wedekind seine Sprache. Das ‚sprüht' ja doch alles von Geist, könnte man sagen, wenn dieser Geist nicht so ätzend bitter, nicht so bösartig aggressiv wäre. Er trifft um so tiefer, als Wedekind nicht die Miene verzieht. Noch zeigt sich keine Sentimentalität; nicht einmal, wenn dieser Hexensabbat den Gipfel erreicht: wenn die Geschwitz gezwungen werden soll, zum ersten Mal einen Mann zu ertragen; wenn sie sich — Lulu, ihrem angebeteten Engel, zuliebe — zwingen läßt; wenn sie einem Märtyrer gleicht, der unter unzähligen Schmerzen, aber unsäglich beglückt, das Blut seiner Wunden an sich herunterrieseln fühlt. Und dann — dann folgt die letzte Station, der Absturz, die Höllenfahrt. London. Dachkammer. Abend. Schlamm und Verwesung. Schwaden von Not und Verbrechen erfüllen den finstern Raum. Aus Astarten, um die ein Duft von sinnverwirrender Schönheit war, ist eine zähneklappernde Vulgivaga geworden. Hier wagt Wedekind alles. Er setzt auf Handgreiflichkeiten, die für

ch selbst am besten sprächen, philosophische Maximen und resig-
ierte Tröstungen. Er jagt das Gekreisch der Burleske und das
lejammer um ein verlorenes Leben hinter einander her. Er be-
iitleidet seine Geschöpfe und läßt sie sich selber in einem Atem
emitleiden, bespeien und verlachen. Zur ekelhaften Fratze ver-
einst, peitscht der eine Urtrieb den andern auf, ihm zu dienen.
ie Schleusen öffnen sich, und hervor bricht qualmend, gurgelnd,
)send und stinkend eine Flut, die verwüsten und befruchten wird.
s ist wie das jüngste Gericht: ein Sinnbild zugleich des barbarisch,
ber auch idyllisch fessellosen Anfangs und der Entfesselung, aber
ich der Versöhnung des letzten Endes.

*

Das war einmal. Was ist geschehen? Immer und immer
ehr hat sich in Wedekinds Gehirn jener „hohle Fleck" ausgebreitet,
on dem Goethe gewußt hat: „. . . . eine Stelle, wo sich kein
egenstand abspiegelt, wie denn auch im Auge ein Fleckchen ist,
is nicht sieht. Wird der Mensch auf diese Stelle besonders auf-
erksam, so ahnt er Dinge aus einer andern Welt, die aber
gentlich Undinge sind und weder Gestalt noch Begrenzung haben,
ndern als leere Nacht-Räumlichkeit ängstigen und den, der sich
cht losreißt, mehr als gespensterhaft verfolgen." Dieser hohle
leck in Wedekinds Gehirn hat schon früher über manche Geschöpfe
iner Einbildungskraft dichte Verfinsterungen gezogen. Verfinste-
ingen, die seine Gestalten häufig zu Schemen machten, die sie in
übe Wolkenphantome verwandelten. Verfinsterungen, die den
inn vieler Worte undurchdringlich verhüllten, und die verschul-
eten, daß die Begriffe, wie bei Hegel, nur sich selbst, nicht uns
ewegten. Dieser hohle Fleck ist heute riesengroß, hoffnungslos.
ielleicht wäre noch Hoffnung, wenn die siebenfach verschachtelten
ätze religiöser, soziologischer, sexualethischer Diskussionen unver-
ändlich blieben; dann dürfte man nämlich denken, daß Wedekind
euerdings mehr zu sagen hat, als er vorläufig sagen kann. Aber
s sind grade in den dramatisch erregten Szenen kurze und scharfe
eepliken, deren Zweck und Inhalt unergründlich ist; und der Ver-
acht befestigt sich, daß Wedekind mehr sagen will, als er zu sagen
it. Ehedem erinnerte eine Komödie von Wedekind absichtlich
1 Heines ‚Symbolik des Unsinns', wo eine arabische Nummer Drei
er Natur in den schaffenden Bauch sieht, in all dem Spektakel
re Jungfernschaft behält und sich einen guten Kaffee und ein
chlückchen Rum von keiner Skepsis rauben läßt. Jetzt erinnern

seine Tragödien unabsichtlich daran. Der letzte Abend des Zyklus war in dieser und jeder Hinsicht schmerzhaft aufschlußreich. Noch vor sieben Jahren bannte Wedekinds Kammersänger unwiderstehlich. Das war ein Gott der Kunst und ein königlicher Verschwender von Schönheit, der ein atemloses Leben der Erniedrigung führt, sich seines Schicksals tief bewußt ist, es in leuchtende Worte zu fassen weiß und mit der Entsagung der Weisheit trägt. Diesmal? Erst wälzte sich ein anmaßlich dicker Wulst und Schwulst über die Bühne, der zum hundertsten Mal in Wedekinds Tage und Taten einweihte und sich eine ‚Geisterbeschwörung' nannte, weil über Dichters wichtigste Requisiten, Laute, Armbrust und Peitsche, nekromantische Sprüchel ohne Bedeutung aufgesagt wurden. Dann aber erschien der neue Kammersänger: ein abgerissener Knauser mit Schönheit, der arriviert ist, keine Freude dran hat, sich stachelt, hetzt und zerfleischt und den Gram über seine Unzulänglichkeit, die Wut über unsre Einsicht in diese Unzulänglichkeit herausstottert, herausquängelt, herausbellt. Ein narbenbesäter Ritter des verstörten Geistes, der auf der spindeldürrsten aller Rosinanten hockt und mit erstickter Stimme und tränenden Augen seine eigenen Jugendverse ‚an das Leben' immer wieder und wieder vor sich hin murmelt: „Der Hut war schwarz und breit gerändert, Im Herbst von dunklem Grün umlaubt. Wie hat der Winter ihn verändert! Jetzt deckt er schmutzig, schlapp, entbändert Mein müdes, frühgebeugtes Haupt."

Der alte Schauspieler / von Hans Harbeck

So, wie ein Storch groß in der Wiese steht,
nachdenklich, komisch halb und halb erhaben,
gar keine Lust zeigt, durch das Gras zu traben,
und melancholisch in den Abend späht:

So stehe ich, verwaist, vom Wind umweht
einer der gottverlassenen alten Knaben,
die sich an ihrem eigenen Stumpfsinn laben,
und fühle, daß die Sonne untergeht.

Wenn mich Erinnerungen überfallen,
erglänzt mein Auge, und ich atme schwer,
ich möcht' wie ehemals die Fäuste ballen

und meinen Zorn ausschütten in das Meer —
allein mein Pathos ist nur noch ein Lallen,
und meine Hände sind verwelkt und leer!

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Rückblick und Ausblick

Vor einiger Zeit brachte der Berliner Lokalanzeiger die Nachricht, daß der Direktor Palfi (nur um ihn konnte sichs handeln) verhaftet worden sei. Das Blatt wußte natürlich auch mit den Gründen und den Umständen der Verhaftung aufzuwarten. Am nächsten Tage hatten die Zeitungen Hamburgs (wo Palfi im Herbst ein Theater übernimmt) schon ausführliche und noch weniger wahre Nachrichten, und bald darauf kamen die ungarischen Blätter ‚Hirlap‘ und ‚Naplo‘ (die ganze Sprache klingt schon so verdächtig) und erzählten über ihren Landsmann Palfi ungeheuerliche Dinge. Er wurde dort als eine Art zweiter Thormann hingestellt, dem nach seiner Verhaftung die Frau gleich durchgebrannt sei. An was sonst soll so ein ungarisches Journalisten-Gehirn denken, als daß eine Frau durchbrennt! Die ganze Misere unsrer durch die Presse vergifteten Öffentlichkeit enthüllte sich grauenhaft — für die Fernerstehenden komisch, für die Betroffenen anwidernd und aufreizend. An der Notiz war kein wahres Wort. Die Gerichtsverhandlung wird ergeben, mit welcher Unsumme von Fahrlässigkeit und Leichtfertigkeit in den Redaktionen unsrer größten Blätter gearbeitet wird. Aber ist eine solche Schädigung eines Menschen überhaupt gut zu machen? Was erreicht er besten Falls? Irgend ein verantwortlicher Redakteur bekommt eine Strafe. Was macht der sich daraus, da er ja zu nichts anderm da ist! Die Blätter aber, mit denen Herr Palfi auf diese Weise in Konflikt gekommen ist, werden ihm gewiß nie vergessen, was er ihnen getan. Er will als Theaterdirektor schließlich seine Erfolge erzielen und braucht die Unterstützung der Presse. Es gibt leider noch immer genug Leute, die auf die Zeitung etwas geben. Der Berliner Lokalanzeiger aber hat mit seiner Notiz einen Begriff von der Öffentlichkeit im Theatergeschäft gezeigt, um den ich ihn nicht beneide. Es ist noch gar nicht so lange her, als er von diesem Begriff recht wenig wissen wollte.

Das Prinzip der Publizität in bühnengeschäftlichen Dingen ist überhaupt wieder stark diskutiert worden. Ich glaubte, früher einmal diese Frage geklärt zu haben, als ich rein volkswirtschaftlich … Kapitalien nachwies, die im Theatergeschäft investiert sind, …nd an den Hang und den Zwang zur Publizität in allen größern …chäftlicher Betrieben vergleichsweise erinnerte. Ohne diese …fklärungsarbeit wäre längst die Lustbarkeitssteuer über die Theater …hängt worden. Trotzdem wollten manche Leute es durchaus …t gut heißen, daß die Öffentlichkeit über die geschäftliche Ent-

wicklung des Theaterwesens unterrichtet werde. Sie selbst aber machten bei dieser Gelegenheit geschäftliche Mitteilungen von einer verblüffenden Ungeniertheit. Selbst der ruhige Edmund Reinhardt holte gleich alle Zahlen hervor, die sonst verborgen in seinem Geldschrank ruhen.

Aus den Mitteilungen des geschäftlichen Leiters der Reinhardtschen Bühnen konnte man, wenn man wollte, entnehmen, daß Reinhardt zwar ganz gute Geschäfte macht, daß es aber mit großen Gewinnen nicht weit her sei. Man konnte lesen, daß selbst in den besten Jahren kaum 100 000 Mark verdient worden seien. Wäre der durchschnittliche Gewinn der Unternehmungen in den letzten Jahren wirklich so gering gewesen, so müßte man das bedauern. Wenn ein Direktor von der Genialität Max Reinhardts mit Unterstützung eines so tüchtigen Bruders, unter allen nur möglichen günstigen Bedingungen, bei dieser fanatischen Anhänglichkeit des Publikums nicht mächtige Gewinne erzielte, so wäre das einfach nicht zu verstehen. In Wahrheit wird man wohl erst einmal fragen müssen, welche Beträge aus den Brutto-Einnahmen der Betriebsgesellschaft an Max Reinhardt fließen, und ob die Gastspiele und Zirkus-Vorstellungen im Gesamtergebnis berücksichtigt sind. Tatsächlich hat das Deutsche Theater abermals ein ungewöhnlich erfolgreiches Jahr hinter sich, und mit Freude kann man wieder feststellen, daß sich Kunst und Geschäft die Wage gehalten haben. Solange in der Welt Theater gespielt wird, ist noch nicht erreicht worden, daß eine Saison lang von demselben Direktor die Werke des größten Dramatikers ununterbrochen vor vollen Häusern gespielt wurden. Dabei dürfte die Wirksamkeit des Shakespeare-Zyklus noch nicht einmal annähernd erschöpft sein. Im nächsten Jahr wird Reinhardt wohl auch beweisen, daß man mit Gerhart Hauptmann, und wahrscheinlich selbst mit seinen durchgefallensten Stücken, noch immer siegen kann. Es wird im Deutschen Theater das möglich werden, was im Theater der Sozietät nicht möglich war.

Dieses Theater wurde mit größtem Interesse erwartet. Brahms Erben! Jüngere verheißungsvolle Kräfte! Hauptmann und Rittner! Ein Kapital so groß, wie selten bei Theatergründungen! Entgegenkommen von allen Seiten! Der Erfolg schien sicher. Aber schon die Vorbereitungen erwiesen, daß die Gesellschaft die Keime zu schwerer Krankheit in sich barg: den Aufsichtsrat und die Direktoren. Namentlich der Aufsichtsrat von fünf wackern Männern, die in ihren Berufsgeschäften sorgfältig und sehr tüchtig arbeiten, erhielt einen übermächtigen Einfluß auf die Leitung des Theaters. Es ist aber eine alte Erfahrung, daß das Theatergeschäft von andern Geschäften völlig verschieden ist. Schnelles Handeln, Instinkt für Menschen, liebenswürdiges und bestimmtes Wesen,

vor allem aber Kenntnis des Publikums und Verständnis für das Theater als Kunst: das alles ist unerläßlich. Dazu kam ein Direktorium von drei Köpfen und ein Ausschuß der Sozietäre. Große Namen waren darunter. Es zeigte sich aber bald, daß dem Publikum die großen Namen ganz gleichgültig sind, wenn nur die Stücke was taugen. Die Stücke nun taugten nichts, und alle Hinweise an die Beteiligten darin Wandel zu schaffen, halfen nichts. Die Schwerfälligkeit des Apparats ermöglichte es nicht, einschneidende Veränderungen sofort durchzuführen. Die Hauptarbeit dieses Theaters: immerfort Sitzungen abzuhalten. Das Resultat: daß schließlich die Zeitungen von Krisen, sogar von einem drohenden Zusammenbruch sprechen konnten. So schlimm ist es niemals gewesen. Zu der Zeit, als angeblich der Krach unausbleiblich war, stand dieses Theater materiell besser da als viele andre Theater, von deren gutem Geschäftsgang man sprach. Aber es war die höchste Zeit, daß eine neue Ordnung kam. Es würde schon ein hohes Maß von bösem Willen dazu gehören, wenn Aufsichtsrat, Direktoren und Sozietäre aus den Mißerfolgen des ersten Jahres nichts gelernt hätten. Die Ausgaben, die früher im Stil einer Hofintendanz oder noch eher einer Wohltätigkeits-Anstalt behandelt wurden, sind wesentlich eingeschränkt worden.

Barnowsky hat sich im Lessingtheater vortrefflich bewährt. Wer hätte geglaubt, daß man ‚Peer Gynt' fast hundertmal in einem Winter geben kann! Ibsens Stück scheint sogar die Einnahmen von ‚Pygmalion' übertroffen zu haben. Ob irgendwelche Gewinne an die Anteilseigner verteilt werden, ist eine andre Frage.

Das Kleine Theater hat noch keine Physiognomie bekommen. Es hat mit allerhand Experimenten den Erfolg gesucht. Aber es wird für ein Theater mit so kleinem Zuschauerraum immer schwer werden, Stücke zu erhalten, die einen großen Erfolg versprechen. Man wird sich da schon auf Entdeckungen verlassen müssen.

Den Unterhaltungsbühnen ging es recht erträglich, wie überhaupt dieses Jahr im ganzen nicht schlecht gewesen ist. Im Theater des Westens hält Sliwinski die Operette ‚Polenblut' durch, mit der er im ersten Teil der Saison sehr große Einnahmen erzielt hat. Monti hat wohl der Umbau geschadet, den die Stadt vor seinem Theater aufführt. Umbauten nützen den Theatern selten.

Mit stiller Wehmut wollen wir nochmals des Falles Lantz gedenken, der meine Vorhersage im letzten ‚Rückblick und Ausblick' über den einen kommenden Krach bestätigt hat. Der Verleger Mandel hat das Theater bis zur neuen Saison gepachtet. Er hat Miete wie Gagen recht erheblich zu reduzieren verstanden. Nur ein so gewandter Mann wie Herr Mandel kann unter solchen Umständen in einem Theater der Friedrichstadt noch kleine Gewinne

erzielen. Auf die Dauer ist ein solcher Geschäftsbetrieb nicht zu halten. Was aus der komischen Oper werden wird, weiß niemand. Wenn es nicht anders geht, wird man es mit Gastspielen versuchen müssen. Ernste Pächter sind heute nicht mehr zahlreich. Die beteiligten Kreise sind glücklicherweise schon zu gut aufgeklärt.

Die Kinos haben den Höhepunkt ihrer Schädlichkeit überschritten. Sie fangen jetzt selbst an, geschäftlich zu leiden. Die Kino-Steuer hat ihnen glücklicherweise einen recht erheblichen Schaden getan. Sie werden und sollen darum nicht alle aussterben; nur gegen die Überzahl dieser Schaustellungen mußte gekämpft werden.

Die Theater der Cines-Gesellschaft versuchen eine Rückleitung von Kino ins Varieté oder gar Theater vorzunehmen. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhaus gab man wieder Operette und soll in dieser Saison dabei 38 000 Mark verdient haben. Was im nächsten Jahr aus dem Theater werden wird, ist nicht sicher. Daß ein Mitglied der Dynastie Bendiner von der Polizei eine Konzession erhält, läßt sich kaum annehmen. Charles Weinberger, der sich um alle frei werdenden Theater bewirbt, ist auch hier wieder seinem Prinzip treu geblieben, im letzten Augenblick zu versagen. Es wird schließlich schon am besten sein, wenn Hugo Bryck, der seine Sache ganz gut gemacht hat, das Theater weiter leitet.

In diesem Jahr hat wohl auch das Metropoltheater große Einnahmen gehabt. Das war aber für ein Unternehmen, das man bisher für so gut fundiert hielt, sehr notwendig. Die Bilanz vom ersten September 1913 war schließlich trostlos. Die Aktiva wiesen einen Betrag von über einer Million Mark auf. Hiervon entfallen 446 000 Mark auf Ausstattungskonto, 340 000 Mark auf Dekorationskonto und 24 000 Mark auf Inventarkonto. Da der Fundus bei vernünftiger Bilanzierung überhaupt kein Aktivum darstellt, weil er so gut wie unverkäuflich und unverwertbar ist — besonders bei einem Theater mit so eigentümlichem Repertoire, wie es das Metropoltheater ist — so mußten diese Posten in Wahrheit außer Betracht bleiben. Ganz wertlos ist das Illationskonto, das mit 125 000 Mark zu Buch steht. Wirkliches Aktivum waren Effekten und Kasse von etwa 100 000 Mark. Die gezahlten Vorschüsse waren auch nicht alle wertvoll. Rechnet man demgegenüber die Kreditoren mit 23 000 Mark ab, so ergab sich ein Zustand, der leicht in eine Krise hätte umschlagen können, wenn eben nicht wirklich der Schlager gekommen wäre. Schultz hat wieder einmal alles in Ordnung gebracht, aber die Bilanz des Unternehmens ist trotzdem sehr gespannt. Die Gagen erreichen die gewaltige Höhe von [illegible] 740 000 Mark. Die Miete beträgt 284 700 Mark. Die übrigen [illegible] schäftsunkosten belaufen sich auf fast 240 000 Mark, und die [illegible]

erhielten Tantiemen von fast 145 000 Mark. Verteilt man den Etat auf zwölf Monate, so ergibt sich eine Durchschnittsziffer von über 4000 Mark, verteilt man ihn auf zehn Monate, so stellt sich der Tagesetat auf über 5000 Mark. Das sind Zahlen, die sehr bedenklich sind, und bei denen nur ein so erfahrener und geschickter Theaterleiter wie Richard Schultz zurechtkommt. Die Zeit der Revuen scheint vorüber zu sein, und das Theater wird in Zukunft wohl nur Ausstattungsstücke und Possen geben.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Im Burgtheater gab Herr Harry Walden Richard den Zweiten. Er war ein Troubadour und sang sehr kunstvoll von den Schicksalen eines Königs, der nicht begreift, daß einem König Unkönigliches widerfahren könne. Das edle Timbre seiner Stimme rührte die Mädchen und die weiche Anmut seines Benehmens vielleicht auch die Knaben. Es gäbe einen König, den er spielen könnte: den gold- und langlockigen König David. Nicht den, „dess' Kiesel den Goliath warfen", aber den mit der Harfe. Um diesen Schauspieler ist etwas fürchterlich Galantes. Selbst in seinen Monologen ist er von vollendeter Höflichkeit. Er haßt aufs Liebenswürdigste; das Martyrium, das er trägt, ist aus einem ersten Schicksals-Salon, er stürzt reizend in den Abgrund und stirbt charmant. Sein Richard war der Glanzpunkt einer Vorstellung, deren Glanzpunkt zu sein noch nicht viel bedeuten will. Knieweich, schläfrig, kraftlos, im vollsten Ornat der Gewöhnlichkeit trauermarschierten fünf Akte vorüber. Um die Pause zwischen zwei aufeinanderfolgenden, aber zeitlich getrennten Szenen ohne Wechsel des Schauplatzes zu füllen, erscheinen Diener auf der Bühne und rücken die Stühle zurecht. Dann kanns weitergehen. Dramaturgie des Burgtheaters. Die Regie der Massenszenen verrät lebhaftes Gefühl für Symmetrie. Da herrscht allenthalben strenge Ordnung. Die Damen auf dem Balkone (in der Zweikampfszene), rechts drei, links drei, sind in grader Linie und in regelmäßigen Abständen ausgerüstet, während die zwanzig Stück Volk mehr diagonal durcheinanderwimmeln. Wenn König Heinrich in der Abdankungsszene empört aufspringt, springen gleichzeitig rechts fünf und links fünf von der Suite auf. Jedes Turnerherz pocht höher bei solchen exakten Übungen. Herr Devrient als Bolingbroke finsterer, als man sich den feinen Herzog gerne denkt. Düsterkeit, gemildert durch Embonpoint. In zwei kurze Szenen preßt Frau Medelsky konzentriertesten Kummer; eine Messerspitze voll genügt für mehrere Liter Herzeleid. Die Lebendigen des toten Abends: Fräulein Maria Mayer als Herzogin York, Herr Siebert als Northumber-

land, Herr Ernst Arndt als Gärtner. Komisch wirkten einzelne schüchterne Unternehmungen, das steife Kostümfest naturalistisch zu beleben. Northumberland versuchte das durch seine Maske und Percy durch kräftige Markierung des Sprachfehlers, der ihm nachgesagt wird. Aber mit so was sollte man im Burgtheater nicht scherzen.

*

Wedekinds ‚Simson' ist als dramatisches Kunstwerk (sofern ein solches beabsichtigt war) mißraten. Daß auch in einem mißratenen Wedekind noch Züge einsamer Genialität blenden, daß es in ‚Simson' Bühnen-Augenblicke von höchster Eindringlichkeit gibt und, in seine dunkle, zerwundene dialektische Materie eingesprengt, Formulierungen von kristallener Schärfe und Endgültigkeit, hilft nicht über das wirrsälige, von Absichten mehr geschwollene als geschwellte Theaterstück hinweg. Körper und Geist des Spieles hausen neben-, fast gegeneinander. Das Wort allein ist lebendig, die Menschen, aus denen es klingt, Holz, mit pathetischen und skurrilen Farben im Indianer-Stil bemalt. Und vor lauter Problemen sieht man das Problem des Stückes nicht. Wohl aber hört man seinen starken, machtvoll angeschlagenen und durchgehaltenen Grundton: den Schmerzensschrei, nicht der gequälten Kreatur, sondern des gequälten Kreators. Hier ruhen Wert, Interesse, Bedeutung des ‚Simson', der ein Bekenntnisstück ist, ein Epilog zum Gesamt-Wedekind, der Verzweiflung und des Triumphes, des Hohnes und der Anklage, des Hasses und der Liebe voll.

Eine große Leistung ist der Simson Albert Steinrücks. Sehr schön verinnerlicht er das Stärke-Motiv, gibt eines Riesen Seele noch im geschwächten und gedemütigten Leibe. Für Wildheit, Ohnmacht, tiefste Not findet er Töne des Übermaßes, die wie natürlichste Musik eines gigantischen Herzens klingen; und seine Gesten, Schritte, Griffe scheinen oft Urlaute der Gebärdensprache. König der Philister: Herr Wedekind, komisch-opernhaft angetan und von einer überwältigend-antitheatralischen, steifen, pergamentnen Sachlichkeit. Ein Magistratsbeamter seines eigenen Ich. Wenn König Wedekind-Og von Basan etwa sagt: „Ich hasse Dich", so klingt das so, als ob ein gleichgültiger, unpersönlicher Diurnist des Königs die Partei verständigte, der König lasse ihr mitteilen, daß er sie hasse. Eine sehr dekorative Delila: Frau Wedekind, mit inbrünstig-forciertem Gehorsam in alle Absichten des Dichters sich schickend. Ein Talent, dessen überheizte Schmächtigkeit jeden Augenblick zu explodieren droht.

*

Im Stadttheater: ‚Die spanische Fliege' von Franz und Ernst Bach. Ein fideler Schwank, bescheiden in seinen Mit[teln,] aber auch in seinen Ansprüchen, urdumm, aber spaßig. Nicht

Mißverständnisse und Irrungen herausgeholt, daß sie für drei Akte reichen und bis zum Ende eine Steigerung des komischen Wirrwarrs zulassen. Verrunzelte, treue, längst ausgediente Possen-Figuren und -Situationen sind eingerückt, tun wacker ihren Dienst und erbeuten einen tüchtigen Posten Gelächter. Daß die altmodischen Torheiten dieses Schwanks so viel ehrliche Heiterkeit wecken, läßt auf einen rechtschaffenen Unsinnshunger der mit Sinn schlecht gefütterten Publikumsseele schließen.

Der gute Geist des Abends ist Konrad Dreher. Oder eigentlich der gute Leib. (Es ist lockend, einmal auch die Einfachheit solcher volkstümlichen Komik kritisch zu betrachten.) Schon sein hügeliges Format ist etwas sehr Gemütliches. Er hat einen Bauch, aber einen flinken Bauch, der nicht behindert, sondern sich als Elastizitätsvermehrer nützlich macht. Konrad Dreher ist die verkörperte Bonhomie und hausgemachte gute Laune. Sein bajuvarisches Idiom klingt wie etwas gesprochenes Appetitliches, und von seinem süffigen Phlegma kann man immer noch eins trinken. Seine Spaßigkeit hat das beste Tempo ohne Spur von Eile. Er ist immer in Bewegung und kommt doch nie aus seiner Ruhe. Er ist die gutmütigste bürgerliche Verneinung alles Romantischen. Wenn er den vermeintlichen Sohn seiner Jugendgeliebten (einer „die spanische Fliege" genannten Tänzerin) fragt: „Wie gehts denn der alten spanischen Fliag'n?", so ist das die komischste Entzauberung einer romantischen Sache durch den Dialekt; und die drolligste Einstellung eines Jugendabenteuers in die Wurschtigkeits-Perspektive des Alters. Wenn Herr Dreher in Verlegenheit seine hellen, großen Augen rollt, so blickt aus ihnen die hoffnungslose Leere, und wenn ers im Triumph tut, die freundliche Fülle eines Maßkrugs. Im Spiel dieses Veteranen der Lustigmacherei wird sozusagen die ganze „Komik des einfachen Mannes" lebendig, die Komik der engen geistigen Grenze und die Komik einer nach dem Kilo gemessenen bürgerlichen Würde. Seine schauspielerische Routine ist die grade Fortsetzung seiner Natur; man weiß nicht, wo die eine aufhört und die andre anfängt. Und das lustige Geheimnis seiner ‚Technik' ist es, gar keine zu haben.

Prozeß Schrumpf / von Emil Lind

Den Vorsitz hat der Oberlandesgerichtsrat Mayer. Eine Persönlichkeit. Ein Künstler, soweit Kunst von gesteigertem Leben erfüllte Form ist. Seine Werke sind Gerichtsverhandlungen und Urteile. Weit hinaus schalle die Kunde — nicht von dem guten (ein schwächliches, unwahres Wort): von dem starken, tief emp-

findenden und schürfenden, von dem geborenen Richter. Er ist ein Plastiker. Aus der formlosen Masse der Anklage und der Zeugenaussagen, durch kurze, klare Fragen, durch ruhige, sachliche, manchmal mild ironische Fingerzeige formt er das Bild des Geschehenen, weckt er Erinnerung und Mut, schafft er eine unwiderstehlich suggestive Atmosphäre des Rechts. Was Strafprozeßordnung! Was tote Formen! Hier ist das Leben und muß Raum für seinen Inhalt haben. Mit liebevollem Ohr empfängt Meyer den ungehörten Seufzer der Gequälten wie den lauten Klageruf und die verworrene Unkenntnis der Menschen über sich selbst. Der Dichter ist der Seele Meister. Mayer ist also ein Dichter, denn er deutet, was undeutlich mit den Worten schwingt. Er meistert die Seelen und die Sprache. Er ist in voller Objektivität höchst subjektiv. Er darf es sein, denn seine Natur ist Richter — er ist der geborene Richter.

Mayer hat zumeist den Vorsitz bei Presse-, Kunst- und politischen Prozessen. Manches Kultur- und Kunstproblem wurde schon in dem kleinen Saal des Amtsgerichts ‚in der Au' verhandelt. Immer ist Mayer in und über der Sache. Er ist wohl der sozialste Richter in Deutschland — großzügig, kühn und menschlich. Er ist nicht etwa im weichlichen Sinne barmherzig, denn er ist Richter.

Nur manchmal verliert er seine Ruhe; zum Beispiel bei der Bekundung, daß Schrumpf, unter anderm, auf einer Probe einem Schauspieler, der einen steifen Finger hat, um dessen falsche Stellung zu korrigieren, diesen steifen Finger umgebogen hat. (Wie? Nein, das geschah nicht in Albanien oder Mexiko, sondern im münchner Volkstheater von einem Menschen, dem ein Sachverständiger bis zum Ende ‚Bildung' bescheinigt hat.) Ein alter Regisseur aber, der selbst von Schrumpf, nur so gelegentlich, an die Wand geschmissen wurde, meinte, den „Herrn Direktor" entschuldigend, der habe damals nicht gewußt, daß der Finger steif sei. In einer fast bittern Ergriffenheit (man wußte nicht, ob über die Tat oder diese duldsame Erklärung) fragte der Vorsitzende da: „Ja, ist es denn erlaubt, einen gesunden Finger umzubiegen?"

Es war einer der interessantesten Prozesse, was Inhalt, Form, dramatische Effekte und Urteil anbetrifft. Der Kläger ward zum Verurteilten, das Rechtsschutzbureau der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger ward Sieger. Vom Start weg. Tief deprimierend war der lange Zug von Stumpfheit, Sklavensinn, Schwäche, falschem Ehrgeiz und Indifferentismus, der sich bald trotzig, bald scheu, über die Szene wälzte; erfreulich der Mut manches Jüngeren; erschütternd, wie das Urteil sagt, als sich in zögernder Scham die frühere Schamlosigkeit einer Frau enthüllte. Und d[illegible] neben der frisch und fromm gegen alle Eide unentwegt sein Ehrenwort gebende Herr Direktor, mit dem „Anschein einer Persönlichkeit

Doch, nicht von diesem ist zu sprechen. Dieser ist ein winziges Etwas, von Glück und Zufall aufgeplustert, in seinen Begriffen verschoben, durcheinandergebracht, schranken- und unterscheidungslos, weil ohne innern Halt. Dieser Häuptling in der Westentasche wird verschwinden. Was aber bleibt, ist die Überzeugung, daß mit erhöhter Macht das Rechtsbewußtsein in dem Einzelnen so lange gestärkt werden muß, bis es ihm auch die Kraft des Rechtes gibt. Es ist eine alte Erfahrung, daß Menschen, die soviel Elastizität der Seele bewahren, um etwas von sich zu halten, gegen Vergehen widerstandsfähiger sind, als würdelose. Die Selbstachtung ist ein stärkerer Halt als alle Gesetze. Wird diese Selbstachtung, wie es hier zutage trat, vernichtet oder doch erheblich geschwächt, so kann ein moralischer Defekt fürs ganze Leben die Folge sein. Gewiß: die Furcht vor der Brotlosigkeit; die Hoffnung auf die gute Rolle; die Angst, wenn man sich rührt, als Krakeeler zu gelten, und nicht nur beim eigenen, sondern bei den vereinigten Direktoren; die laxe Empfindung gegenüber dem Nächsten — viel entschuldigt das alles. Aber nicht so viel. Nicht ein solches Maß des Duldens, das der Vorsitzende mit den Worten charakterisierte, „daß die Schauspieler noch sehr weit zurück seien“.

Ich glaube nicht, daß der Aesthet angesichts solcher Erscheinungen die soziale Tätigkeit der Genossenschaft noch für schädlich hält, weil sie die Kunst „reglementieren“ wolle. Er dürfte wohl einsehen, daß es sich hier gar nicht um Kunst, sondern ums Leben handelt. Wenn aber ein Zusammenhang zwischen beiden auch hier besteht, so kann es nur der sein, daß diesen hunderten von armen Teufeln, die im Elend stecken, die Seele gelockert werden muß, damit die ärgsten Hemmungen des Schaffens schwinden, damit sie die Möglichkeit der innern und äußern Erstarkung erhalten, um Höhen zu erklimmen, welche sie sonst nie erreichen können. Wenn das Teil ihres Lebens, das sonst der Sorge gehört, für die Kunst nutzbar gemacht wird — muß davon nicht die Kunst gewinnen? Keine Angst vor Verbürgerlichung! Immer wirds Leidenschaften, wird es expansive Naturen geben, denen der Raum zu eng wird, und die deshalb ihre Arme in die Illusionswelt strecken. Demütigung und Verknechtung sind jedenfalls nicht Förderer der Kunst.

All diese Gedanken durchziehen die Urteilsgründe wie Nerven und Sehnen. Es wird darin aber auch ausgesprochen, daß dem Kläger „jedes Verständnis für die sozialen Forderungen der Zeit fehlt“ (also soll dieses Verständnis einem Vorstand nicht fremd sein — merkts!), daß auch „die Art, wie er in finanzieller Beziehung handelte, eines Direktors unwürdig ist“, selbst wenn er, wie in einem Falle, auf Grund des üblichen Vertrages handelte, denn im Vertrag stehe auch, daß der Direktor die Mitglieder besoldet,

„daß er ihnen eine Gage zahlt, von der sie leben müssen“, und es gehe nach Anschauung des Gerichtes nicht an, daß man „gleichzeitig Anforderungen stellt, bei deren Erfüllung das Mitglied seinen Lebensunterhalt nicht mehr bestreiten kann“. Dies sagt ein deutscher Richter, als wende er sich an die Gesetzgeber. Ein Richter mit einer Fülle von analytischer Begabung, von Menschlichkeit und Abgeklärtheit, ein Deuter der Einzel- und Standespsychen. Am schönsten aber bezeichnen sein Wesen jene Worte, die ich in die Wände der Gerichtszimmer gebrannt sehen möchte, wo so oft das Gesetz durch das Gesetz, der Geist durch den Buchstaben getötet wird: „Das Gericht ist nicht nur dazu da, das Gesetz in seinem Wortlaut zu erfüllen, sondern auch, es dem Leben einzuordnen und das Leben darin zur Geltung zu bringen.“

Meine Nestroy-Vorstellung / von Egon Friedell

Mein Freund und Collaborateur Alfred Polgar (von den wiener Setzern zumeist Polzer gedruckt und unter diesem Pseudonym ziemlich bekannt) pflegt in jener milden und wohlmeinenden Art, die er besonders gegen ihm Nahestehende zur Schau trägt, öfters hervorzuheben, daß ich mich von den meisten Berufsschauspielern sehr vorteilhaft unterscheide, indem ich mich meiner schauspielerischen Unfähigkeit schäme, während diese sich etwas darauf einbilden. Als zweiten sehr beachtenswerten Vorzug möchte ich den hinzuerwähnen, daß ich infolge meiner persönlichen Beziehungen zu einigen einflußreichen Redakteuren jederzeit die Möglichkeit besitze, mich über meine schauspielerische Tätigkeit öffentlich lustig zu machen. Dies ist ein Trick von ganz unberechenbarem Nutzen, den ich hiemit (wie das ja auch neuerdings die modernen Taschenspieler tun) freimütig aufdecke. Es wird nämlich dadurch erstens den Kritikern, die ja eigentlich die hiezu berufenen Persönlichkeiten sind, das Vergnügen am Verhöhnen erheblich reduziert, weil Selbstironie den Verdacht erweckt, daß man wenig empfindlich ist; zweitens aber wird jede eigene Lächerlichkeit dadurch, daß man sie selber konstatiert, ganz bedeutend verringert. Ein Kunstgriff, der überhaupt für alle erdenklichen Lebenslagen zu empfehlen ist. Wenn jemand dick ist, so versuche er nur ja nicht, diese Tatsache durch enge Kleider zu kaschieren, sondern trage seine Dicke möglichst deutlich und heiter zur Schau. Wenn jemand auf dem Eislaufplatz oder im Tanzsaal der Länge nach hinschlägt, so erhebe er sich vor dem anwesenden Damenflor nicht mit ärgerlicher, sondern mit möglichst belus[illegible] Miene, und er wird dadurch zwei Drittel seiner Lächerlichkeit einb[illegible]

Nun hätte ich also hiemit eigentlich schon meinen Zweck err[illegible] und brauchte nichts mehr zu sagen, um so mehr, als dies[illegible]

nichts zu sagen ist, wenn das bisher Geäußerte für eine ‚Lebenserinnerung‘ in der ‚Schaubühne‘ nicht zu kurz wäre. Überflüssig ist es, zum Beispiel, schon gleich, zu erwähnen, daß die besagte Nestroy-Vorstellung einer Anregung des Herrn Siegfried Meyer vom ‚Residenzblatt‘ zu verdanken ist, denn die meisten Dinge, die sich ereignen, sind einer Anregung des Herrn Siegfried Meyer vom ‚Residenzblatt‘ zu verdanken. Ich bin sehr im Zweifel, ob nicht schon die Erschaffung der Welt auf eine Anregung des Herrn Siegfried Meyer vom ‚Residenzblatt‘ zurückzuführen ist; jedenfalls muß er dabei irgendwie seine Hand im Spiel gehabt haben. Ich vermute dies deshalb, weil auch im Kosmos bekanntlich Verschiedenes ganz und gar nicht klappt, wenngleich nicht eine so haarsträubende Unordnung herrscht, wie bei unsern Nestroy-Aufführungen; auch hat man die verschiedenen Schlampereien, die in der Natur vorkommen, nicht — wie dies in unserm Fall geschah — damit zu entschuldigen versucht, daß dies alles absichtlich so gemacht und ‚parodistisch‘ gemeint sei. Und schließlich und endlich hoffe ich im Interesse der Menschheit, daß bei der Schlußbilanz die Schöpfung ein wesentlich besseres Geschäft bedeuten wird als die Nestroy-Abende.

Immerhin hatte ich doch gedacht, daß die intimen Beziehungen, die Herr Siegfried Meyer zu sämtlichen wiener Redaktionsdienern unterhält, auf die Kritik günstiger einwirken würden. Die Genialität, die, wie gesagt, in dem Gedanken des Regisseurs Eugen Robert lag, mit schlechten, aber billigen Dekorationen und Schauspielern und keinerlei Proben, sondern einigen angsterfüllten Beratungen eine Vorstellung zustande zu bringen und alle daraus erfolgenden Defekte dann als ein Füllhorn satirischen Feuerwerks darzustellen, wurde nirgends genügend gewürdigt.

Was meine Wenigkeit anbetrifft, so habe ich mich nicht im geringsten zu beklagen, denn ich darf sagen, daß ich mich seit der Pfingst-Aufführung von ‚Einen Jux will er sich machen‘ als Schriftsteller endlich allgemein durchgesetzt habe. Kritiker, die mich bisher verachtet oder totgeschwiegen hatten, gaben nunmehr freimütig zu, daß ich eine wirklich feine Feder besitze. Ich kann daher meinen Schriftstellerkollegen nur aufs angelegentlichste raten, sich ebenfalls hie und da einmal schauspielerisch zu versuchen. Einer unsrer ersten Kritiker machte die ebenso witzige wie schmeichelhafte Bemerkung, ich erinnere lebhaft an Wedekind, denn ich könne als Schriftsteller viel und als Schauspieler nichts. Das war gewiß sehr liebenswürdig, wenn man bedenkt, daß er ja auch hätte schreiben können: „Herr Friedell erinnert lebhaft an Wedekind, aber leider nur als Schauspieler. Als Schriftsteller besitzt er eine frappante Ähnlichkeit mit dem hervorragenden Menschendarsteller Ferdinand Bonn.“ Trotzdem war ich von jenem Vergleich befremdet, weil ich nicht nur Mit-

arbeiter des Neuen Wiener Journals, sondern außerdem mit seinem sehr geschätzten Kritiker gut bekannt bin. Ich stellte ihn auch gleich am nächsten Tage ernsthaft zur Rede, und er gebrauchte die plumpe Ausrede, daß das, was er geschrieben habe, seine wirkliche Meinung gewesen sei. Ein etwas sehr naiver Standpunkt, das muß ich schon sagen: welchen Zweck hat es denn dann eigentlich, mit einem Kritiker gut zu stehen, wenn er bei jeder Gelegenheit rund heraus sagt, was er über einen denkt? Man mißverstehe mich übrigens nicht: ich bin ein viel zu kluger und charaktervoller Mensch, um nicht für gerechten und ehrlichen Tadel empfänglich zu sein, ich kann aber von einem Menschen, dem ich angeblich sympathisch bin, verlangen, daß er derartige, im Prinzip ja sehr förderliche und dankenswerte kunstphilosophische Auseinandersetzungen als privat und diskret behandelt und nicht an die große Glocke hängt; in der Zeitung, die von Tausenden wildfremder Menschen gelesen wird, beschränke er sich auf einige wenige neutrale Schlagworte wie „überwältigend" und „unvergleichlich".

Meine Mitspieler (die Bezeichnung ‚Kollegen' werden sie sich wahrscheinlich nicht gefallen lassen) waren fast durchweg Komiker, und das sagt alles. Ein Komiker ist nämlich ein Mensch, der unter gar keiner Bedingung gestattet, daß irgendwann irgendwo über irgendetwas andres gelacht wird als über ihn. Ein richtiger Komiker haßt den Homer wegen des homerischen Gelächters und ist untröstlich über das Vorhandensein des Lachgases. Besonders ängstlich wacht er aber über die Komik seiner Partner. Ich versuchte zwar die Herren in Bezug auf meine Person zu beruhigen, aber ihr Mißtrauen war nicht einzuschläfern. Einer von ihnen, Herr (den Namen sage ich nicht, weil er sich sonst heute Abend weigert, mit mir zu spielen) trat auf mich zu und sagte: „Wenn Sie diesen längern Satz im ersten Akt zu sprechen haben, werde ich hinter Ihrem Rücken auf den Händen auf und ab gehen. Die Nummer ist totsicher, Sie als Dilettant haben natürlich Bedenken, aber verlassen Sie sich auf meine Theatererfahrung, in Passau hat es bei dieser Stelle Lachstürme gegeben." Ich kann übrigens — eitel, wie wir Mimen nun einmal sind — die Mitteilung nicht unterdrücken, daß bei einem Satz von mir tatsächlich gelacht wurde. Nach der Vorstellung trat jedoch Herr Eisenbach, der Star des ‚Wiener Jüdischen Possentheaters', der als Gast mitgewirkt hatte, auf mich zu und sagte: „Wissen Sie, warum bei dieser Stelle über Sie gelacht worden ist?" „Selbstverständlich infolge meiner fabelhaften vis comica", erwiderte ich stolz. „Nein", sagte Herr Eisenbach gekränkt, „sondern, weil ich Sie so komisch angesch[...] habe". Ich war hierüber so erbittert, daß ich beschloß, Herrn Eisenb[...] einen bösen Streich zu spielen und ihn einmal tüchtig zu erschreck[...] nämlich ihm in der nächsten Vorstellung ganz unvorbereitet ei[...]

Christen ins Parkett zu setzen. Dieser, wie ich zugeben will, etwas rohe Scherz scheiterte übrigens an der Schwierigkeit des Unternehmens.

Auf gespanntem Fuße stand ich auch mit dem Claquechef. Die Preise sind nämlich ziemlich beträchtlich. Ein beifälliges Gemurmel behaglicher Laune stellt sich ungefähr so hoch wie eine Flasche Heiligensteiner Riesling, und für einen spontanen Applaus bei offener Szene bekommt man bereits eine ganze Erdbeerbowle. Ich habe daher auch an den bisherigen Abenden meine sämtlichen Empfänge und Abgänge restlos versoffen.

Mein erbittertster Feind war jedoch der Kapellmeister. Er erklärte, ich sei gradezu ein Phänomen, und es sei ebenso leicht, einer Sau das Schreiben wie mir das Singen beizubringen. Ich erwiderte ihm jedoch höflich, daß bei dem heutigen Stande der Tierpsychologie eine schreibende Sau durchaus keine Unmöglichkeit bilde, und daß dazu nur Geduld, Geschick und Liebe von seiten des Sauhirten erforderlich sei. Dies ärgerte ihn offenbar, denn während der Musikproben rief er mir immer aus dem Orchester allerlei Spitznamen wie „Es", „Des" und „Fis" zu, und einmal nannte er mich sogar entrüstet „Fisis". Ich erklärte ihm jedoch kaltblütig, daß ich über derlei Sottisen erhaben sei, da ich zum Glück nicht wisse, was sie bedeuten. Darauf schrie er empört: „Daß Sie jede Note falsch singen, damit habe ich mich abgefunden, aber die Einsätze könnten Sie doch wenigstens richtig bringen!" „Gern", erwiderte ich, immer meine vornehme Haltung bewahrend, „aber dann müssen Sie mir zuerst mitteilen, was Einsätze sind; ich bin nämlich in Ihre Gaunersprache nicht eingeweiht". Zum Glück gab es nur wenig Proben, denn auf die Dauer hätte ich mich von diesem hochmütigen Menschen nicht schikanieren lassen, der sich immer einbildete, ich müsse mich nach ihm richten. Er hielt mich offenbar für einen Laien, dem man alles einreden kann, aber ich weiß ganz gut, daß es nicht so ist, sondern daß die Musik sich nach den Auftretenden zu richten hat; denn ich bin seit Jahren mit dem Kapellmeister eines Hippodroms befreundet.

Über Frau Ida Roland, die ja eigentlich bei der ganzen Vorstellung die Hauptsache war, sage ich kein Wort, denn sie hat schon einmal einen gewissen Jemand mit einem Regenschirm bedroht. Der Leiter der Veranstaltung jedoch, Herr Eugen Robert, ist überglücklich, obgleich er ziemlich verrissen wurde, denn er ist noch nie in seinem Leben außerhalb der Gerichtssaalrubrik so ausführlich besprochen wurden. Und mit diesem vortrefflichen kleinen Scherz wollen wir schließen, wobei ich nicht unerwähnt lassen will, daß ich auch diesen einer Anregung des Herrn Siegfried Meyer verdankte.

Tagebuch eines Schülers

von Robert Walser

Als Progymnasiast sollte man eigentlich anfangen, ein wenig ernsthaft über das Leben nachzudenken. Nun: Das gerade will ich versuchen. Einer unserer Lehrer hieß Wächli. Ich muß immer lachen, wenn ich an Wächli denke; er ist doch zu komisch. Er gibt immer Ohrfeigen, aber diese seltsamen Ohrfeigen tun gar nicht weh. Der Mann hat es noch nicht gelernt, richtige, gutsitzende Ohrfeigen zu geben. Er ist der gutmütigste, drolligste Mensch der Welt; und wie ärgern wir ihn! Das ist nicht edel. Wir Schüler sind überhaupt keine vornehmen Naturen; uns fehlt vielfach das schöne abmessende Taktgefühl. Warum stürzen wir uns mit unserem Witz eigentlich gerade über einen Wächli? Wir haben wenig Mut: wir verdienten einen Inquisitor zum Vorgesetzten. Ist Wächli einmal vergnügt und heiter, dann benehmen wir uns so, daß seine muntere zufriedene Stimmung augenblicklich davonfliegen muß. Ist das richtig? Kaum. Ist er zornig, so lachen wir ihn nur aus. Ach, es gibt Menschen, die im Zorn so komisch sind; und gerade Wächli scheint zu dieser Sorte zu gehören. Des Meerrohres bedient er sich nur ganz selten; er ist sehr selten in solcher Wut, daß er nötig hat, zu diesem widerwärtigen Mittel zu greifen. Dick und groß ist er von Gestalt und sein Gesicht ist purpurrot angelaufen. Was soll ich sonst noch von diesem Wächli sagen? Im allgemeinen, scheint mir, hat er seinen Beruf verpaßt. Er sollte Bienenzüchter sein oder so etwas. Er tut mir leid.

— —

Blok (so heißt unser Französischlehrer) ist ein langer, dürrer Mensch von unsympathischem Wesen. Er hat dicke Lippen und die Augen möchte man auch dick und aufgeblasen nennen; sie ähneln den Lippen. Er spricht boshaft und geläufig. Das hasse ich. Ich bin sonst ein ganz guter Schüler, aber bei Blok habe ich meistens nur Mißerfolge zu verzeichnen. Das kommt jedenfalls daher, daß dieser Mensch mir das Lernen verleidet. Man muß ein unempfindlicher Kerl sein, um bei Blok gut und brav dazustehen. Nie kommt er aus sich heraus. Wie verletzend ist das für uns Schüler, empfinden zu müssen, daß wir ganz außerstande sind, diese lederne Briefmappe von Mensch irgendwie ärgern zu können. Er gleicht einer Wachsfigur und das hat etwas Unheimliches und Schreckliches. Er muß einen häßlichen Charakter haben und ein abscheuliches Familienleben führen. Gott behüte einen vor solch einem Vater. Mein Vater ist ein Juwel: Das empfinde ich be-

sonders lebhaft, wenn ich Blok betrachte. Wie steif er immer dasteht: so, als wenn er zur Hälfte aus Holz und zur Hälfte aus Eisen wäre. Wenn man bei ihm nichts kann, so höhnt er einen aus. Andere Lehrer werden doch wenigstens wütend. Das tut einem wohl, denn man erwartet es. Ehrliche Entrüstung macht einen so guten Eindruck. Nein, kalt steht er da, dieser Blok, und konstatiert Lob oder Tadel. Sein Lob ist schmierig, denn es erwärmt einen gar nicht; und mit seinem Tadel weiß man nichts anzufangen, denn er kommt aus ganz trockenem, gleichgültigem Mund. Bei Blok verwünscht man die Schule; er ist auch gar kein rechter Lehrer. Ein Lehrer, der die Gemüter nicht zu bewegen versteht . . . Aber was rede ich da? Tatsache ist, daß Blok mein Französischlehrer ist. Das ist traurig, aber es ist eine Tatsache.

— —

Neumann, genannt Neumeli: wer möchte sich nicht wälzen vor Lachen, wenn von diesem Lehrer die Rede ist? Neumann ist unser Turnlehrer und zugleich unser Schönschreiblehrer; er hat rotes Haar und finstere, vergrämte, spitze Gesichtszüge. Er ist vielleicht ein sehr, sehr unglücklicher Mensch. Er ärgert sich immer so wahnsinnig. Wir haben ihn vollständig in unserer Hand, wir sind ihm vollkommen überlegen. Solche Menschen, wie er, flößen keinen Respekt ein; zuweilen Furcht, nämlich dann, wenn sie vor Zorn den gesunden Verstand zu verlieren scheinen. Er kann sich gar nicht ein bißchen beherrschen, sondern jagt scheinbar alle seine Empfindungen bei jeder kleinsten Gelegenheit in ein Loch hinab, in den Ärger. Gewiß geben wir ihm Ärgeranlaß. Aber warum hat er so lächerlich rotes Haar? So vortreffliche Pantoffelheldmanieren? Einer meiner Schulkameraden heißt Junge; er will Koch werden, sagt er. Dieser Junge hat einen so herrlich ausgeprägten Hintern. Muß er nun Rumpfbeuge machen, so tritt der Hintere von Junge noch toller zum Vorschein. Da lacht man eben; und Neumann haßt das Lachen furchtbar. Es ist ja auch etwas Scheußliches, solch ein ganzes, ineinandertönendes und gellendes Klassengelächter. Wenn eine ganze Klasse nur so herauslacht: zu was für Mitteln muß dann ein Lehrer greifen, um sie zu besänftigen? Zur Würde? Das nützt ihm gar nichts. Ein Neumann hat überhaupt keine richtige Würde. Ich liebe die Turnstunde sehr und den lieben Junge möchte ich küssen. Man lacht so gern unmäßig. Zu Junge bin ich artig; ich mag ihn sehr gern. Ich gehe oft mit ihm spazieren; und dann reden wir vom bevorstehenden, ernsten Leben.

— —

Rektor Wyß ist eine baumlange Erscheinung von soldatischer Haltung. Wir fürchten und achten ihn; diese beiden soliden Emp-

findungen sind ein bißchen langweilig. Ich kann mir die Rektoren von Progymnasien jetzt gar nicht mehr anders vorstellen als so, wie dieser Rektor Wyß aussieht. Übrigens: zu prügeln versteht er ausgezeichnet. Er nimmt einen aufs Knie und haut einen fürchterlich durch; nicht gerade barbarisch. Die Prügel von Wyß haben etwas Ordnungsgemäßes; man hat, während man diese Hiebe zu kosten bekommt, das angenehme Gefühl, es sei eine vernünftige, gerechte Strafe. Dadurch geschieht nichts Entsetzliches. Der Mann, der so meisterlich prügeln kann, muß gewissermaßen human sein. Ich glaube das auch.

— —

Eine ganz sonderbare Figur und ein seltenes Lehrerexemplar, wie mir scheint, ist Herr Jakob, der Geographielehrer. Er gleicht einem Einsiedler oder einem sinnenden alten Dichter. Er ist über siebenzig Jahre alt und hat große, leuchtende Augen. Er ist ein schöner, prachtvoller Alter. Sein Bart reicht ihm bis auf die Brust herab. Was muß diese Brust nicht schon alles empfunden und gekämpft haben! Ich, als Schüler, muß mir unwillkürlich Mühe geben, so etwas in Gedanken mitzuerleben. Es ist grauenhaft, zu denken, wie vielen Jungen dieser Mann schon die edle Geographie eingeprägt hat. Und viele dieser Jungen sind jetzt schon erwachsene Menschen; sie stehen längst mitten im Leben und mancher von ihnen wird seine Geographiekenntnisse vielleicht haben brauchen können. An der Wand, dicht neben dem alten Jakob, den wir übrigens Kobi nennen, hängt die Landkarte, so daß man sich Jakob ohne dazugehörige Landkarte gar nicht mehr vorstellen kann. Da sieht man das zerrissene, vielfarbige und vielgestaltige Europa, das breite, große Rußland, das unheimliche, weit sich ausdehnende Asien, das zierliche, einem schöngeschwänzten Vogel ähnliche Japan, das in die Meere hinausgeworfene Australien; Indien und Ägypten und Afrika, das einen sogar auf der körperlosen Karte dunkel und unerforscht anmutet, dann Nord- und Südamerika und die beiden rätselhaften Pole. Ja, ich muß sagen, ich liebe die Geographiestunde leidenschaftlich; ich lerne da auch ganz mühelos. Es ist mir, als sei mein Verstand ein Schiffskapitänsverstand: so glatt geht es. Und wie weiß der alte Jakob durch Einflechten von abenteuerlichen Geschichten aus Schulung und Erfahrung diese Stunde interessant zu machen! Dann rollen seine alten, großen Augen vielsagend hin und her und es ist einem, als kenne dieser Mann alle Länder und alle Meere der Erde aus eigener Anschauung. In kei anderen Stunde strotzen wir Schüler so von mitempfi Phantasie. Hier erleben wir jedesmal etwas, hier hord und sind still; freilich: ein alter, erfahrener Mensch redet

und das zwingt eben zur Aufmerksamkeit ganz von selber. Gottlob, daß wir hier im Progymnasium keine ganz jungen Lehrer haben. Das wäre nicht zum Aushalten. Was kann ein junger Mann, der selber kaum erst das Leben geschaut hat, mitzuteilen und anzuregen haben? Ein solcher Mensch kann einem nur kalte, oberflächliche Kenntnisse beibringen oder er muß dann eine seltene Ausnahme sein und durch sein bloßes Wesen zu bezaubern wissen. Lehrer sein: Das ist jedenfalls schwer. Gott, wir Schüler machen ja solche Ansprüche. Und wie abscheulich wir eigentlich sind! Sogar über den alten Jakob machen wir uns zuzeiten lustig. Dann wird er fürchterlich zornig; und ich kenne nichts Erhabeneres als den Zorn dieses alten Schulmeisters. Er zittert an allen seinen gebrechlichen Gliedern furchtbar und unwillkürlich schämen wir uns nachher, ihn gereizt zu haben.

— —

Unser Zeichenlehrer heißt Banz. Banz sollte eigentlich unser Tanzlehrer sein; er kann so prächtig hin und her hüpfen. Apropos: warum erhalten wir keinen Tanzunterricht? Ich finde, man tut gar nichts, uns zur Anmut und zu einem schönen Benehmen zu bewegen. Wir sind und bleiben sehr wahrscheinlich die reinen Flegel. Um auf Lehrer Banz zurückzukommen: er ist unter den Lehrern der jüngste und zuversichtlichste. Er bildet sich ein, wir hätten Respekt vor ihm. Mag er selig werden mit diesem Gedanken. Übrigens kennt er gar keinen Humor. Er ist kein Schullehrer, sondern ein Dresseur; er gehört in den Zirkus. Das Hauen macht ihm, wie es scheint, seelisches Vergnügen. Das ist brutal: wir haben daher Ursache, ihn zu necken und zu verachten. Sein Vorgänger, der alte Herr Häuselmann, genannt Hüseler, war ein Schwein; er mußte das Unterrichtgeben eines Tages aufgeben. Dieser Hüseler erlaubte sich ganz sonderbare Dinge. Ich selbst fühle noch immer auf meiner Wange seine alte, knöcherne, widerwärtige Hand, mit welcher er in der Stunde uns Jungen gestreichelt und geliebkost hat. Als er sich dann herausnahm, was keine Feder beschreiben kann, wurde er seines Amtes enthoben. Nun haben wir Banz. Jener war abscheulich, dieser aber ist eitel und grob. Kein Lehrer! Lehrer dürfen nicht so von sich selbst eingenommen sein.

— —

Unser lustigster und kühnster Schulkamerad heißt Fritz Kocher. Dieser Kocher steht meist in der Arithmetikstunde von der Bank auf, hebt den Zeigefinger dumm in die Höhe und bittet Herrn Bur, den Rechenlehrer, ihn doch hinausgehen lassen zu wollen; er habe den Durchlauf. Bur sagt dann: Er wisse schon, was Fritz Kochers

Durchlauf zu bedeuten habe, und ermahnt ihn, ruhig zu sein. Wir andern lachen dann natürlich gräßlich; und (o Wunder!) hier steht ein Lehrer, der einfach mitlacht. Und sonderbar: das flößt uns fast augenblicklich Achtung und Vorliebe für diesen seltenen Mann ein. Wir verstummen mit Lachen, denn Bur versteht es meisterlich, unsere Aufmerksamkeit sofort wieder für die ernsteren Dinge zurückzugewinnen. Sein Lehrerernst hat etwas Bezauberndes und ich glaube, das kommt daher, daß Bur ein Mann von außerordentlicher Aufrichtigkeit und Charakterstärke ist. Wir lauschen auf seine Worte gespannt, denn er kommt uns fast rätselhaft klug vor; und dann ist er nie ärgerlich, er ist, im Gegenteil, immer lebhaft, fröhlich und munter, da dürfen wir das glückliche Gefühl haben, seine Schulpflicht sei diesem Mann angenehm. Das schmeichelt uns eben ganz gewaltig und wir glauben, ihm dankbar dafür sein zu müssen, daß er in uns keine Lebensverbitterer und Quälgeister erblickt, und führen uns brav auf. Wie komisch kann er sein, wenn es ihm darum zu tun ist! In solchen Fällen empfinden wir aber auch, daß er sich nur uns zu Liebe ein wenig verwandelt, um uns einen billigen, unschädlichen Spaß zu gönnen. Wir sehen, daß er fast ein Künstler ist; wir merken, daß er uns achtet. Er ist ein prächtiger Kerl. Und wie man bei ihm faßt und lernt! Er weiß den unkörperlichsten, unsinnigsten Dingen Form, Sinn und Inhalt zu geben, daß es eine wahre Freude ist. Den Fritz Kocher, den ein anderer Lehrer verdammen und verfolgen würde, hat er gern wegen der unglaublichen Gerissenheit seiner Einfälle. Das scheint mir bedeutend, daß ein so tüchtiger, erfahrener Mann mit der spitzbübischen Lümmelhaftigkeit sympathisieren kann. Es muß eine noble, große Seele in Bur stecken. Er besitzt Güte und Heiterkeit. Daneben ist er sehr energisch. Er macht uns fast alle in verhältnismäßig kurzer Zeit zu schneidigen Rechnern. Dabei behandelt er die Dümmeren unter uns schonend. Diesen Bur zu ärgern, würde uns nie einfallen; sein Auftreten läßt gar nicht an so etwas auch nur denken.

— —

Herr von Bergen war früher unser Turnlehrer; jetzt ist er Versicherungsagent. Möge er gute Geschäfte machen! Er hat wohl selbst gefühlt, daß er zum Erzieher nicht taugt. Eine hochelegante Erscheinung. Was aber nützen einem Schuljungen gutsitzende Hosen und kleidsame Röcke? Er war übrigens nicht schlecht; er gab nur zu gern „Tatzen". Der Sohn eines Schlächtermeisters mußte dem Herrn von Bergen immer die arme kleine Tatze darhalten, um einen scharfgezogenen, beißenden Meerrohrhieb darauf zu empfangen. Ich erinnere mich noch, und nur zu deutlich, wie

mich das empörte. Ich hätte damals dem fein gekleideten, parfümierten Quäler den Kopf abschlagen mögen.

— —

Ich will meine Galerie sehenswerter Lehrerbilder mit Doktor Merz abschließen. Merz ist unter sämtlichen Lehrern scheinbar der gebildetste, er schreibt sogar Bücher; aber dieser Umstand hindert seine Schüler nicht, ihn von Zeit zu Zeit lächerlich zu finden. Er ist Geschichts- und zugleich Deutschlehrer; er hat einen übertrieben hohen Begriff von allem, was klassisch ist. Klassisch ist aber bisweilen auch sein Betragen. Er trägt Stiefel, als wenn er in die Schlacht reiten wollte; und in der Tat: es setzt oft in der Deutschstunde wahre Schlachten ab. Er ist klein und unscheinbar von Figur; nimmt man dazu die Kanonenstiefel, so muß man lachen. „Junge, setz dich. Du hast eine Fünf!" Junge setzt sich; und Herr Merz notiert eine grimmige, das Zeugnis entstellende Fünf. Einmal hat er sogar der ganzen Klasse eine große, allgemeine Fünf gegeben und dazu geschrien: „Ihr widersetzt euch, Schurken? Ihr wagt, euch gegen mich aufzulehnen? Moser, bist du der Rädelsführer? Ja oder nein?" Moser, ein tapferer, von uns beinahe vergötterter Junge, erhebt sich vom Platz und sagt in grollendem, unsäglich komischem Ton, er lasse sich nicht Rädelsführer sagen. Wir sterben vor Lachen, wir wachen wieder von diesem schönen Tod auf und sterben ein zweites Mal. Merz aber scheint seinen klassischen Verstand verloren zu haben; er gebärdet sich wie unsinnig, er rennt verzweiflungsvoll mit seinem Gelehrtenkopf gegen die Wand, er fuchtelt mit den Händen, er schreit: „Ihr vergiftet mir das Leben, ihr verderbt mir das Mittagessen, ihr macht mich verrückt, ihr Halunken, die ihr seid! Gesteht es: Ihr trachtet mir nach dem Leben!" Und er wirft sich der Länge nach auf den Boden. Wie schrecklich! Man sollte es nicht für möglich halten. Und wir, die wir ihm das Mittagessen verderben und versalzen, wir erhalten von ihm die edelsten Anregungen. Wenn er von den alten Griechen erzählt, leuchten seine Augen hinter den Brillengläsern. Sicher begehen wir ein großes Unrecht, den Mann zu so wilden Auftritten zu veranlassen. In ihm vereinigt sich Schönes und Lächerliches, Hohes und Dummes, Vortreffliches und Klägliches. Was können wir dafür, daß die Zahl Fünf uns keinen sonderlichen Schrecken einzujagen vermag? Sind wir verpflichtet, vor heiliger Scheu zu sterben, wenn einer von uns das ‚Glück von Edenhall' von Ludwig Uhland rezitieren muß? „Setz dich, du hast eine Fünf!" So geht es zu in der Deutschstunde. Wie wird es im späteren Leben zugehen? Das frage ich mich.

Aus einer Sammlung von ‚Geschichten', die, mit Zeichnungen von Karl Walser, bei Kurt Wolff in Leipzig erscheint, und von der hier noch die Rede sein wird.

Antworten

Robert Breuer. Im angenehmen Gegensatz zu dem Gericht, das in Ihrer Angelegenheit eine sachliche Kritik unmöglich machen wollte, steht der Erste Zivilsenat des Reichsgerichts, der entschieden hat, daß der (sachlich) Kritisierte keinen Entschädigungsanspruch gegen den Kritiker habe. „Die gegenteilige Auffassung müßte in ihren Konsequenzen dazu führen, jede wissenschaftliche Kritik zu unterbinden und damit jeden wissenschaftlichen Fortschritt lahm zu legen.“ Wie anders wirkt ...! Das wird wenigstens in verschiedenen Branchen der Wissenschaft jene kühne Überempfindlichkeit verringern, die heutzutage die Strafgerichte für (rechtens) Getadelte aller künstlerischen Arten in Anspruch nehmen. Sie sehen ja auch, wie bei uns nicht etwa gegen diejenigen ein Verfahren eröffnet wird, die mit den Orden geschachert haben — als ob das nicht eine contradictio in adjecto, als ob Orden nicht wertlose Gegenstände wären — sondern gegen diejenigen, die den Schwindel aufgedeckt haben.

Dr. **Kurt S., Berlin.** Sie fragen mich, was ‚Hidalla‘ heißt. In Wedekinds ‚Mine-Haha‘ steht irgendwo: „Du hast schönes Haar, Hidalla.“ Also: Hidalla ist ein Mädchenname. Aber nun werden Sie mich wieder fragen, was ‚Mine-Haha‘ heißt. Wedekind selbst hat erklärt, der Titel sei indianisch und bedeute: Lachendes Wasser. Die dritte Frage aber, Unersättlicher, warum jenes Schauspiel in fünf Akten ‚Hidalla‘ heißt, ist nicht zu beantworten. Halten Sie sich an den Nebentitel: ‚Karl Hetman, der Zwergriese‘.

Dr. **Fritz Hammes, Stuttgart.** Daß kleinere Intendanten an den Provinzbühnen gern den Ton des Kasernenhofs anwenden, auf dem sie früher so lieblich exerzierten, ist nicht selten. Daß es unabhängige Kritiker gibt, die Unzulänglichkeiten, Klüngelwirtschaft und unfaire Affären an die Öffentlichkeit bringen, ist selten. Daß hinwiederum eine deutsche Bürgerzeitung, in diesem Fall die ‚Süddeutsche Zeitung‘, solche Kritiker wegschickt, weil die Hofgesellschaft und ein König die Wahrheit nicht einmal in einer Parsifal-Kritik vertragen können, ist nicht selten, sondern selbstverständlich. Es bleibt trotzdem bedauerlich, daß diese Presse, die sich so gern ihre Kulturmission bestätigen läßt, vor einem Intendanten auf den Bauch fällt. Die Lektüre der Broschüre: ‚Hinter den Kulissen einer königlichen Hofbühne‘ (die bei Karl Schimmel in Stuttgart erschienen ist und sechzig Pfennige kostet), zeigt mir, daß euer dunkler Korridor dort unten vielleicht doch noch einmal heller beleuchtet werden muß, als neulich hier geschehen ist. Wenn heute der König Eurystheus den Herakles wieder ausschickt, dann wird er ihn zwölfmal die fünfte Aufgabe erledigen lassen: Reinigung der Ställe des Augias.

E. M. Ja, selbst das wird leider bei uns verpatzt. Wie wars möglich, fragte ich mich vor sechs bis sieben Wochen, daß ein Dichter, der nicht allzu viel katholischen Geist, ein Regisseur, der schon gar keinen hat, eine Zirkushalle und der nötige Apparat einem großstädtischen Publikum (mit Kirchen[illegible] trittsbewegung) ein solch gläubiges Geschrei entlocken konnten? Man [illegible] hinter der Szene so kalt, wie vor der Szene warm, man hatte Effekte gen[illegible] und die Wirkung erzielt, daß ein Schaustück einen Riesenerfo[illegible]

nicht dank dem Inhalt, sondern trotz seinem Inhalt. Unsereins hätte, in kaiserhafter Naivität, darauf rechnen zu dürfen geglaubt, daß der berlinische Hexenkessel, in dessen Innern angeblich die Freigeistigkeit brodelt, den Sud, der da hineingeschüttet worden war, wieder von sich geben würde. „Größer aber", schrieb ich (nicht an dieser Stelle), „als die Zahl der rationalistischen wird die Zahl der frommen Gemüter sein, die empört sind, daß Geräte des katholischen Ritus, daß Monstranzen und Weihwedel zu Zirkusaufzügen mißbraucht werden, und daß die Muttergottes ihren Tron verläßt und wieder besteigt, damit Abertausende von Gaffern (und Kaffern) eine Abendunterhaltung haben. Merkwürdig freilich und charakteristisch für die Lauheit unserer Zeit, daß die Empörung nur glimmt und nicht lodert. Man hört täglich davon und erwartet einen Protest. Es erfolgt keiner." Erfolgt er dann aber, so entsteht der peinliche Fall des Doktor Artur Dinter, dessen Entrüstung über die Verjudung unsres Kunstbetriebs hoffentlich nicht minder heftig gewesen wäre, wenn Reinhardt das Drama angenommen hätte, daß er ihm vor der Demonstration abgelehnt hat. Nach den Manifesten des Herrn Dinter — dessen ‚Vertriebsstelle' jahrelang mit allen Mitteln, mit den schäbigsten Possen (von Juden) und den blödesten Operetten (von Juden) Geld zu verdienen versucht hat, und der plötzlich pathetisch und tiefgekränkt aufschreit, daß „die arischen Verfasser des ‚Mirakel' und sein semitischer Regisseur damit nichts andres bezwecken, als Geld zu verdienen" — nach diesen Manifesten zu urteilen, haben wir einen neuen Ahlwardt zu erwarten. Vorschläge wird er machen, in Volksversammlungen und vor geladenem Publikum, „zu einer praktischen Organisation gegen den fremdblütigen Geist, der unser deutsches Empfinden zersetzt, unsre gesunden Instinkte und Begriffe verwirrt und unsrer Eigenkraft das Mark aus den Knochen saugt." Nun, wir werden auch das überstehen. Schade bleibt nur, daß von dem Rummel das ‚Mirakel' einen Reklamevorteil gehabt hat, der bessern Werken nottäte, und daß durch die fragwürdige Art der Opposition dem Mysterienspiel nachträglich Sympathien zugeführt worden sind, die ihm nicht gebühren. Also soll und muß man noch einmal an den Widerstand geschmackvollerer Beurteiler erinnern. Der ruhige Ernst Heilborn zwar wunderte sich nicht, „daß ein Aesthet wie Vollmoeller — wann hätten Aestheten je Scham und Ehrfurcht besessen! — sich zu einer unangemessenen, ruchlosen Instrumentierung des naiven, tiefsinnigen Legendenstoffes hergab." Für Bab war es schon ein „Skandal", ein „seelen- und sinnloser Unfug". Am nachdrücklichsten aber äußerte sich Gustav Landauer (in seinem prachtvollen ‚Sozialisten'): „Daß hier aus dem katholischen Kultus und Wunderglauben ein farbenprächtiges Tanzspiel für die schaulustige Menge gemacht wird, wäre nicht schlimm. Ärgerlich bis zur Widerwärtigkeit ist nur, daß es gar kein reines und freies Spiel ist, daß vielmehr die abergläubischen Instinkte und Traditionen gröblich in den Dienst des Theatereffekts, des Sinnenschmauses und des Amüsements der immer nach neuer Aufpeitschung lüsternen Großstädter gestellt werden; schlimm ist, das dieses ‚Mirakel' auf beiden Augen schielt, und daß sein Erfinder Karl Vollmoeller mit ganz bewußter Skrupelosigkeit zugleich den Orthodoxen und den Freien zu Diensten sein will." Das gelingt ihm, weil die Freien, benebelt, wie sie sind, nichts merken, und weil die maßgebenden Orthodoxen, zu unsrer grenzenlosen Überraschung, durchaus nicht als Profanierung ihres Ritus empfinden, was und so erscheint. Sie erklären, daß das Theater aus der Kirche hervorgegangen ist, und daß es sie nicht stört, wenn

einmal die Kirche ins Theater verlegt wird. Sie leugnen nicht, daß sie ihren Gottesdienst und ihre Prozessionen von jeher als Schaustellungen aufgefaßt haben. Und sie nehmen es zu Propagandazwecken dankbar hin, wenn Statisten als Bischöfe unter Baldachinen und überlebensgroße Kreuze durch die Manege geschleppt werden. Alles für die Firma. Ach, wir Wilden sind doch bessere Menschen.

Rundschau

Aus London

ist übers Theater wenig Erfreuliches zu berichten. Selten war ein Jahr so arm an Anregung. Zwar stand an seinem Eingang ‚Magie' von Gilbert Keit Chesterton, eine phantastische Komödie mit originellem Problem und eigenartigen Valeurs des Dialogs; doch wurde dieses Niveau nicht mehr erreicht. Und die poetisch-anmutige, aber auch literarisch-erklügelte Neuinszenierung des ‚Sommernachtstraums' durch Granville Barker war die einzige Regietat. Und damit sind wir eigentlich fertig.

Vor einigen Jahren schien es, als bewege sich das englische Theater aufwärts. Shaw hatte Schule gemacht und eine ganze Anzahl jüngerer Autoren — Granville Barker, George Calderon, Hamilton Fyfe, C. B. Fernald, Macdonald Hastings, Stanly Houghton und andre — gingen, wenn auch mit ärmlicherem Gepäck als der Meister, auf seinen Wegen, oder versuchten sogar, nachdem ER Pionierdienste geleistet, neue Straßen und Ausblicke zu schaffen. Aber der Marsch kam bald zum Stillstand. Einzelne, individuelle Bestrebungen, obgleich interessant, waren nicht kräftig genug, um als Hoffnungen zu gelten, und das meiste, was in den letzten Jahren die londoner Bühne zeigte, war im besten Fall Unterhaltungsware, im schlimmen Fall trostloser Schund. Wenn ein Theater vom Range des Haymarket ein Salonmelodrama — mit Revolvern, Einbrüchen und ähnlichen Requisiten — spielt und es zu vierhundertfünfzig Aufführungen bringt, so beweist dies, daß die geistige Saat, die Sherlock Holmes gelegt, noch lange nicht die letzten Früchte getragen hat. Dies allein jedoch wäre kein Grund, über den Geschmack englischer Theaterbesucher und Direktoren den Stab zu brechen. Denn ich ersehe aus den Journalen, daß jenes angenagelte Kunstwerk eben auch am Deutschen Volkstheater in Wien aufgeführt wird. Also rege man sich jenseits des Pas de Calais nicht auf. Und wenn auch die englische Bühne, um nur aufs Geratewohl zu nennen, keinen Sternheim, keinen Wedekind und keinen Eulenberg besitzt — die Engländer erwidern: Dafür habt Ihr keinen Asquith, keinen Lloyd George, keinen Winston Churchill, und auch keinen H. G. Wells. Aus dieser Antwort ist ersichtlich, in welche Kanäle der Saft der Nation quillt, und wie und wo er sich verdichtet. In den Theatern aber werden Adaptierungen französischer Schwänke gespi[elt.] Der Zensor ist konziliianter geword[en,] und so grassieren auch schon auf [...]

hiesigen Bühne, allerdings dezent abgetönt, Schlafzimmer, Betten und Entkleidungen. Alte Boulevarddramen werden ans Rampenlicht gezogen, ein wenig modernisiert und entzücken durch ihre starken Effekte enorme Zuhörerschaften. Es sieht momentan nicht sehr hoffnungsvoll aus im englischen Theater. Die jungen Leute, die Talent haben, sind demoralisiert: die ersten Erfolge bringen ihnen sofort Aufträge von Direktoren und beträchtliche Schecks — und dann biegen sie ab. Masefield schweigt, Barrie schweigt, Barker schweigt, und Galsworthy steckt in der Sackgasse seines Humanitarismus. Und der alternde Shaw schreibt ‚Pygmalion'.

Ganz zum Schluß kam ein Stück aus Amerika und eroberte, wie man so sagt, London im Sturm. Es hat den Titel: ‚Potasch und Perlmutter', und als Autor zeichnet Montague Glaß. Es ist eine Komödie, in der nur Juden vorkommen; auch die Schauspieler sind Juden und stammen aus New York. Wahrscheinlicher aus Deutschland; noch wahrscheinlicher aus Bisenz in Mähren und Umgebung, weil doch von dort, wie mir versichert wird, alle talentierten Menschen der Welt stammen. Diese Schauspieler machen aus ihrer Rasse kein Hehl, sie verschminken nichts, übertreiben aber auch nichts, billiger Wirkungen halber. Sie sind einfach und echt, und in dieser Echtheit überwältigend. Das Stück, das eine Schnitte Aktivität im newyorker Geschäftsviertel zeigt, ist lustig, zwerchfellerschütternd, pathetisch und nebensächlich; aber seine Charaktere sind Offenbarungen. Zumindest hier, wo der Jude oft im Engländer versinkt.

Auftakt und Finale des Jahres: ‚Magie' und ‚Potasch und Perlmutter' werden bald in Deutschland zu sehen sein. Dieses, das aus einem jüdischen Herzen geschrieben wurde, sei allen guten Christen empfohlen; und jenes, das aus gut christlichem Geiste stammt, der übrigen Menschheit.

Sil Vara

Iphigenie in Aulis

Das Deutsche Opernhaus hat sich durch die Neueinstudierung der ‚Iphigenie in Aulis' in Wagners Bearbeitung das Verdienst erworben, eins der heikelsten Opernprobleme wieder aufgeworfen zu haben: Soll man heute noch Gluck spielen, und wie?

Die Aufführung hat es gelehrt. Glucks Partitur birgt genügend Kostbarkeiten, um uns und alle kommenden Geschlechter zu entzücken. Durch die Bearbeitung aber wird sie ihres eigentlichen Reizes, der leise patinierten Klassizität, beraubt, und ein Stück Ewigkeitsmusik wird unbarmherzig in eine Hälfte achtzehntes und eine Hälfte neunzehntes Jahrhundert zersägt. Darum ist uns der unmoderne Gluck von 1774 immer noch lieber als der modernisierte von 1847, und selbst seinen Schluß „mit der unerläßlichen Mariage", der Wagner störte, nehmen wir willig in Kauf und verzichten gern auf Gralsklänge und Erlösungsgedanken. Dazu kommt, daß der Zauber von Glucks Orchester in der ursprünglichen Fassung der Pelletanschen Ausgabe beruht, der Ursprache sozusagen, neben der Wagners Verstärkung besonders der Blechbässe selbst in der revidierten Form des charlottenburger Opernhauses wie eine ungenaue, weil überladene Übersetzung wirkt. Man stelle sich vor, daß fünfundsiebzig Jahre nach dem Erscheinen der ‚Meistersinger', das wäre etwa in fünfundzwanzig Jahren, jemand auf den Gedanken käme, das Werk zu „bearbeiten, in der Absicht", wie Wagner es

ausdrückt, „das Vorhandene zur rechten Wirkung zu bringen"!

Die Aufführung konnte über die mangelnde Einheitlichkeit der Oper nicht hinwegtäuschen. Verlegen um einen eigenen Stil, hatte man sich auf die Darstellungsart der achtziger Jahre geeinigt. (Lilli Lehmann wird als Regisseur des Abends genannt.) Um jedoch an den Errungenschaften der modernen Bühnenkunst nicht völlig vorbeizugehen — oder aus Sparsamkeit? — hatte man statt der Dekorationen graue Leinwandvorhänge gewählt, während die Balletts frei nach Dalcroze exekutiert wurden. Der Chor kam und ging, ohne daß ersichtlich wurde, was er mit der ganzen Geschichte zu tun hatte, und die Träger der Hauptrollen sangen ihre Arien und Rezitative ins Publikum hinein, daß es nur so eine Art hatte. Lula Kaesser, die Iphigiene, hat eine angenehme Stimme, detoniert aber bedenklich. Der Kurt liegt die Rolle der Klytemnestra zu tief; trotzdem hatte sie große Momente. Von den Herren erfreute Hansen als Achill durch Frische der Auffassung und Engel durch seinen edlen Bariton. Ein besonderes Lob gebührt dem Kapellmeister Mörike, der in diesem Babel der Stile von Gluck rettete, was zu retten war. Victor Lehmann

Lieber Simplicissimus!

Wenn ich so beim Morgenkaffee das Buchhändlerbörsenblatt durchsehe, dann wackle ich mit dem Kopf, mit der Tasse und der bemalten Pfeife, was so alles für Bücher auf der Welt gedruckt werden! Nicht nur der Fachmann legt die Erfahrungen, die er bei der Sockenfabrikation und bei dem Verschleiß edler Korsettstangen gemacht hat, in umfangreichern Wälzern nieder — und das ist nützlich — nein: Sogar der Lyrikus schmettert in alle Welt die Nöte seines angestoßenen Herzens, das nicht in azurner Schönheit dahinflattern darf, sondern auf den trüben Großstadtstraßen mühsam einherwankt. (Ein flatterndes Herz — ein wankendes Herz . . . das sind so Bilder!)

Und so mag es denn vermessen sein, einen großen Verlag, einen Illustrator und vor allem Leser für ein kleines bescheidenes Talent zu interessieren, das gewiß nicht der Clou der Saison ist. Auch nicht der Erfüller. Auch nicht das keimende Genie, das uns eines Tages . . . Er heißt einfach: Hans Adler, hat bis jetzt nur eine sehr schlechte Komödie geschrieben und eine Reihe der entzückendsten Gedichte im ‚Simplicissimus'. Er ist lieb und nett und warm — das wäre Oesterreich — aber in dem Getränke ist ein bitterer Schuß, wie wir ihn am Doktor Owlglaß lieben. In all der brausenden Freude ist ein eigentümlich herber Nachgeschmack, so, als ob einer mit einem Wermutbecher nur eben vorüber gegangen ist . . .

Einmal am Fasching: „Das Leben ist schon so gemein: Wir waren gestern uns noch fremd, Und heute ist Dein Seelchen mein Bis auf das Hemd. Und morgen ruhst Du dann zuhaus Im weißen Bett, keusch und bequem, Und schläfst sanft Deinen Glücksrausch aus, Weiß Gott, bei wem."

Und so noch oft: zu bläulichen Pierrots Lamberts, zart, der Schluß der Strophen meist wie hingehaucht, die Verszeilen werden kürzer, das Gedicht erstirbt im Reim . . . Und am allerschönsten einmal im ‚Eheidyll': „Heute ist es spät geworden. Beinah zehn. Sieh, die Hä[illegible] lampe flackert gelber, Dem [illegible] löschen nah, und wir [illegible] nun schlafengehn."

Ihr Brautbild lächelt von der Wand, die Uhr tickt, es ist die Stunde, wo auch der geduldigste Ehemann einmal „aus dem Takt" kommt; sogar dem süßen Gustav Falke ist das einmal passiert, und es ist eins seiner besten Gedichte geworden. So etwas hört immer mit Resignation auf. „Tief in deinen Augen zuckt verdeckte Glut. Willst du, ohne gute Nacht zu sagen, Mir die Zähne in die Kehle schlagen? Hättest du doch den Mut . . .!"

Aber sie sagt sicher: „Gute Nacht, mein Schatz!"

Wenn sich Woelfle und der rote Simplicissimus-Hund dieser kleinen Gedichte annehmen möchten, hätten alle die eine Freude, die so etwas lieben: eine angenehme, wenig prätentiöse Musik, ein bißchen Skepsis und ganz kleine Meditationen, wie das so mit den Dingen hienieden bestellt ist . . . Peter Panter

*

Die Nummern 27 und 28 erscheinen als Doppelnummer am 9. Juli

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Alfred Schirokauer und Paul Rosenhayn: Karriere, Schspl.

Reinhard Johannes Sorge: Guntwar, die Schule eines Propheten.

Franz Werther: Der Kuß des Herzogs, Volkstümliche Operette in drei Akten, Text von Gustav Quedenfeldt und Philipp Weichand. Rubin

Annahmen

Rudolf Hans Bartsch: Ohne Gott, Drama. Wien, Deutsches Volksth. VDB.

Henri Bataille: Die Umarmung, Vieraktiges Schspl. Paris, Comédie.

Oscar Blumenthal und Max Bernstein: Die große Pause, Schspl. Berlin, Schsplhs.

G. K. Chesterton: Magie, Phantastische Komödie. Berlin, Kammerspiele; Düsseldorf, Schsplhs. Oesterheld & Co.

Alfred Fekete: Panik der Herzen, Komödie. Berlin, Kleines Th. Hyperion.

Kerimée Hanoum: Macboulé oder Die Priesterin der Wahrheit, Dreiaktiges Schspl. Monte Carlo, Oper.

Emil Hilb: Das liebe Geld, Dreiaktige Operette. Stuttgart, Wilhelmath.

Wilhelm Speyer: Gnade, Lstspl. Berlin, Deutsches Künstlerth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken:

10. 6. Oscar Maurus Fontana: Die Milchbrüder, Komödie. Wien, Volksbühne.

11. 6. Paul Graener: Don Juans letztes Abenteuer, Dreiaktige Oper, Dichtung von Otto Anthes. Leipzig, Neues Th.

2) von übersetzten Werken

Bayard Veiller: Im Rahmen des Gesetzes, Ein Spiel in vier Akten, für die deutsche Bühne bearbeitet von Ludwig Karpath, Wien, Deutsches Volksth. Felix Bloch Erben.

Neue Bücher

Hinter den Kulissen einer königlichen Hofbühne. Ein Beitrag zur sozialen und wirtschaftlichen Lage der deutschen Bühnenkünstler. Stuttgart, Kurt Schimmel. 54 S. M.—,60.

Johannes Meißner: Jung-Shakespeare. Wien, Karl Konegen. 284 S. M. 6,—.

Dramen

Zu Ifflands hundertstem Todestag (im September dieses Jahres) erschien soeben bei Oesterheld & Co. sein Lustspiel ‚Die Hagestolzen' in einer neuen Einrichtung des dessauer Intendanzrats Carl Bömly nach der dreiaktigen Bühnenbearbeitung Eduard Devrients, die nur als Manuskript existiert.

G. K. Chesterton: Magie, Eine phantastische Komödie. Berlin, Oesterheld & Co. 58 S.

Walter Hasenclever: Der Sohn, Ein Drama in fünf Akten. Leipzig, Kurt Wolff. 80 S.

August Stramm: Sankta Susanna. Berlin, Verlag Der Sturm. 18 S.

Bilanzen

Im Deutschen Theater, das die Reihe seiner Premieren im September 1913 mit den Neueinstudierungen von ‚Torquato Tasso' und ‚Emilia Galotti' eröffnete, wurde das Repertoire fast vollständig — vom 3. Dezember 1913 an ausschließlich — vom Shakespeare-Zyklus ausgefüllt. An 208 aufeinanderfolgenden Abenden gelangten abwechselnd diese zehn Werke zur Darstellung: Ein Sommernachtstraum (33), Viel Lärm um Nichts (20), Hamlet (20), Der Kaufmann von Venedig (31), König Lear (23), Romeo und Julia (15), König Heinrich der Vierte I. und II. (je 5), Was ihr wollt (52), Othello (4). Die Kammerspiele brachten Werke von Wedekind, Strindberg, Vollmoeller, Schmidtbonn, Shaw, Sternheim, Hamsun und Halbe. Den Abschluß der Saison bildete hier der Wedekind-Zyklus.

*

Die Saison des Lessingtheaters, die am 14. September 1913 eröffnet wurde, brachte folgende Premieren und Neueinstudierungen: ‚Peer Gynt' von Ibsen, ‚Professor Bernhardi' von Schnitzler, ‚Und das Licht scheinet in der Finsternis' von Tolstoi, ‚Zeitwende' von Eulenberg, ‚Pygmalion' von Shaw, ‚Wozzeck' und ‚Leonce und Lena' von Büchner, ‚Der Arzt seiner Ehre' von Mongré, ‚Tod und Leben' von Ganghofer, ‚Simson' von Wedekind, ‚Liliom' von Molnár, ‚Iphigenie' von Goethe', ‚Rösselsprung' von Rößler, ‚Nach Damaskus' von Strindberg, ‚Das Märchen vom Wolf' von Molnár.

Nachrichten

Das Deutsche Theater von Hannover übernimmt zum Herbst Direktor Blum vom nürnberger Intimen Theater. Damit findet die Direktion Hermann Rudolphs, die das Theater nicht rentabel gestalten konnte, ein vorzeitiges Ende. Der Mitdirektor Rolf Ziegler war schon im Laufe des Winters ausgeschieden.

Zum Leiter des Stadttheaters von Halle wurde auf fünf Jahre Direktor Leopold Sachse vom Stadttheater zu Münster gewählt.

Die Presse

Ewald Cranz: Der Klecks, Lustspiel in drei Akten. Kleines Theater.

Vossische Zeitung: Das Stück weist verschiedene Qualitäten auf, die den lebhaften und freundlichen Erfolg rechtfertigen.

Morgenpost: nicht viel, aber niedlich.

Börsencourier: Ein gar artiges Verslustspielchen.

Lokalanzeiger: Nett und harmlos.

Tageblatt: Der Autor schleift aus dem winzigen Stoff einen Halbedelstein und tändelt uns damit sehr nett vor dem Auge herum.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraß
Verlag der Schaubühne, Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg. Druck: A. E. Fischer,
Alleinige Inseratenannahme: Annoncen-Expedition für Fachzeitschriften m. b. H. —
Fasanenstraße 68.